FILM

NATASZA FATIEJEWA

Fot. Walery Płotnik

• NR 19 (1222) • ROK XXVII • 7 MAJA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Film polski na świecie

● W dniach 4—19 maja odbywa się XXV Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cannes. Polska przedstawiła na tym festiwalu „Perłę w koronie" Kazimierza Kutza.

● 22 kwietnia zakończył się XXIII Międzynarodowy Festiwal Filmów Dziecięcych w Wenecji. Równolegle z siedmioosobowym jury festiwalu działało tam piętnastoosobowe międzynarodowe jury dziecięce. Jury to przyznało Wielką Nagrodę Dziecięcą filmowi polskiemu „Papierowy ptak" Sławomira Idziaka.

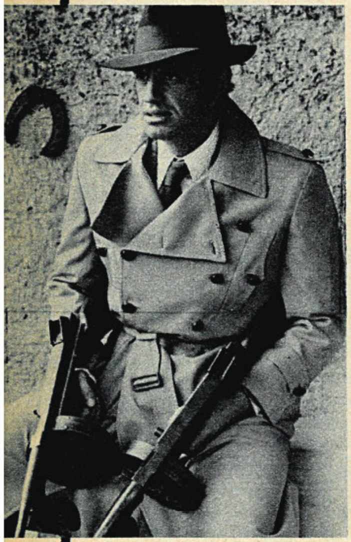
● Z okazji 27 rocznicy podpisania Układu o Przyjaźni, Współpracy i Pomocy między ZSRR a Polską na ekrany kin moskiewskich wszedł film Jerzego Passendorfera „Dzień oczyszczenia". Premiera odbyła się w dniu 19 kwietnia.

Tydzień w filmie

● 21 kwietnia minęła 27 rocznica podpisania Układu o Przyjaźni, Współpracy i Pomocy Wzajemnej między Polską a Związkiem Radzieckim. Z tej okazji odbyły się w Polsce imprezy artystyczne — m. in. 19 kwietnia w warszawskim kinie „Skarpa" uroczysta premiera dwuseryjnego filmu radzieckiego „Ucieczka" Aleksandra Ałowa i Władimira Naumowa. Wśród publiczności znajdowali się członkowie sekretariatu KC PZPR, przedstawiciele MSZ i Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz radca ambasady ZSRR w Warszawie.

● Tegoroczny XII Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie odbędzie się w dniach od 3 do 6 czerwca, zaś IX Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych w dniach od 6 do 11 czerwca.

● Filmoteka Polska organizuje wespół z Salle de Lecture Française w Warszawie przegląd filmów pod nazwą Panorama Filmu Francuskiego. Impreza odbędzie się w dniach 8—18 maja w „Iluzjonie" Filmoteki Polskiej. Program imprezy obejmuje filmy: „Kruk" Henri-Georges Clouzota (1943), „Krąg" Maxa Ophülsa (1950), „Karabinowa zasłona" Alexandre Astruca (1953), „Amatorski gang" Jean-Luc Godarda (1964), „Błękitne Gauloisy" Michela Cournota (1968), „Miłość szalona" Jacques Rivette'a (1969), „Borsalino" Jacquesa Deray (1970), „Max i ferajna" Claude Sauteta (1971), „Trafic" Jacquesa Tati (1971) oraz zestaw filmów krótkometrażowych, m. in. francuskie filmy Waleriana Borowczyka.



Jean-Paul Belmondo
w filmie „Borsalino"

● W pierwszych dniach maja odbył się VII Festiwal Etiud Filmowych Studentów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. Organizatorami imprezy są: rektorat szkoły, tamtejsza Rada Uczelniana ZSP, Towarzystwo Miłośników miasta Łodzi, redakcje „Ekranu" i „Głosu Robotniczego", dyskusyjne kluby filmowe „Kwant" i „Zygzakiem". Festiwal odbył się w dniach 2—3 maja w Łodzi oraz w dniach 4—7 w Warszawie. Na pokazach konkursowych wyświetlono etiudy zrealizowane w latach 1969—1972. Na pokazach retrospektywnych przedstawiono ponadto najciekawsze etiudy z lat 1967—1968.

● W dniach od 24 kwietnia do 9 maja odbywają się w dwunastu miastach województwa olsztyńskiego Dni Filmu Patriotycznego, zorganizowane przez tamtejszą ekspozyturę Centrali Filmów Oświatowych „Filmos", Zarząd Okręgowy ZBoWiD w Olsztynie, Wydział Kultury Prezydium WRN w Olsztynie oraz tamtejsze Kuratorium. Wyświetlane są filmy zrealizowane w „Czołówce", WFD, WFO, a także filmy fabularne produkcji polskiej i obcej.

● Z okazji 102 rocznicy urodzin Lenina odbyły się w kraju przeglądy filmowe. W dniach 18—26 kwietnia Muzeum Lenina w Warszawie zaprezentowało cykl filmów radzieckich o tematyce leninowskiej. Podobny przegląd odbył się w dniach 17—30 kwietnia w kinie „Odeon" w Kielcach.

Przyjazdy, wyjazdy

● W kwietniu bawiła w Łodzi delegacja Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii: prof. P. Seleers i prof. J. P. Tuerlinckx, oraz dwaj studenci tej szkoły. Goście belgijscy wizytowali Państwową Wyższą Szkołe Filmową, Telewizyjną i Teatralną, odwiedzili także łódzką Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych. W czasie ich pobytu odbyło się w Łodzi otwarcie wystawy prac studentów i wykładowców belgijskiej uczelni.

Kupiliśmy

● *„DAVID COPPERFIELD". Najnowsza adaptacja klasycznej powieści Charlesa Dickensa, zrealizowana przez Amerykanina Delberta Manna. Znani aktorzy: Susan Hampshire, Wendy Hiller, Michael Redgrave, Ralph Richardson, Laurence Olivier, Richard Attenborough i Robin Phillips.*

● *„MAKS I FERAJNA". Francusko-włoski film kryminalny. Inspektor policji, którego spotykają niepowodzenia zawodowe, inscenizuje aferę kryminalną. Liczy na to, że po jej rozszyfrowaniu zdobędzie uznanie. Grają: Michel Piccoli, Romy Schneider, François Perier i Georges Wilson. Reżyserował Claude Sautet („Okruchy życia").*

● *„PORACHUNKI". Angielski film psychologiczny. Historia Irlandczyka, który po długich wysiłkach robi karierę w Londynie. Śmierć ojca powoduje przełom w jego psychice. W rolach głównych: Nicol Williamson, Rachel Roberts, Paul Rogers. Reżyserował Jack Gold.*

● *„TYLKO DLA ORŁÓW". Film sensacyjny produkcji angielskiej. II wojna światowa: aliancki generał więziony jest przez Niemców w trudno dostępnym zamku w Alpach Bawarskich. Grupa komandosów ma go uwolnić. Grają: Richard Burton, Clint Eastwood, Mary Ure. Reżyserował Brian C. Hutton.*

● *„DZISIAJ ŻYJ, UMRZYJ JUTRO". Japoński film psychologiczno-obyczajowy, nagrodzony Złotym Medalem na ubiegłorocznym festiwalu w Moskwie. Historia dwudziestoletniego chłopca, który z prowincjonalnego miasta przybywa do Tokio i tu wykoleja się, stając się mordercą. Film jest reinscenizacją wydarzeń autentycznych. Grają: Daijiro Harada, Nobuko Otowa, Kiwako Taichi. Reżyserował Kaneto Shindo („Kobieta-kot").*

Projekty i realizacje

● W zespole SILESIA skierowano do realizacji scenariusz Józefa Gębskiego i Antoniego Halora „Opis obyczajów na lament kurzelowski". Autorzy scenariusza mają być także reżyserami filmu. Kierownikiem produkcji jest Stefan Adamek.

● Ekipa realizatorska filmu „Na krawędzi" (PRYZMAT) powróciła z NRD do Polski i realizuje obecnie zdjęcia w ateliers w Łodzi. Reżyseruje Waldemar Podgórski.

FILMY TELEWIZYJNE

● W zespole PRYZMAT skierowano do realizacji godzinny film telewizyjny „Fortuna", oparty na powieści Andrzeja Struga „Fortuna kasjera Śpiewankiewicza". Autorem scenariusza jest Jerzy Stefan Stawiński, reżyseruje Helena Amiradżibi, kierownikiem produkcji jest Zbigniew Tołłoczko.

● W okolicy Skierniewic trwają zdjęcia do filmu telewizyjnego „Chłopi" (zespół KADR), według powieści Władysława Reymonta. Zakończenie zdjęć przewidziane jest na koniec maja.

Irena Karel i Krystyna Królówna (u dołu) w filmie „Chłopi"

Tematy dnia

Z GWOŹNICY NA ANTARKTYDĘ

Andrzej Berbecki jest autorem filmu „Być światłem", poświęconego Julianowi Przybosiowi. Niedawno wrócił z podróży na Antarktydę. Pytamy go o przebieg tej wyprawy.

— *Nasza ekipa składała się z dwu osób: operatora Zbigniewa Pietrzkiewicza oraz mnie. Towarzyszyliśmy wyprawie polskich biologów, przebywającej na Antarktydzie przez okres dwu i półmiesięczny. Mieszkaliśmy w bezpośrednim sąsiedztwie radzieckiej wyprawy polarnej, która pozostawała tam przez okrągły rok. Byliśmy pierwszą polską ekipą profesjonalnych filmowców, przebywającą na tym kontynencie.*

— Jaki był plon waszej wyprawy?

— *Z nakręconego materiału powstanie zapewne cztery lub pięć filmów krótko- lub średniometrażowych. Jeden z nich, zrealizowany na taśmie barwnej, stanowić będzie próbę dokumentalnej impresji poetyckiej, poświęconej temu kontynentowi. Muszę się przyznać, że na tym filmie zależy mi najbardziej. Widzi pan, Antarktyda jest lądem niezwykłym. Ludzie, którzy tam przebywają, pracują w warunkach niesłychanie ciężkich; zarazem stykają się z dziwami przyrody, do których przez długie miesiące trudno się przyzwyczaić. Chciałbym w tym filmie zawrzeć jakąś cząstkę tej atmosfery: pokazać nie tylko pracę naukowców-polarników, lecz także scenerię, w której żyją; świat ich wrażeń, doznań. Pozostałe filmy będą miały charakter popularno-naukowy: w jednym z nich chciałbym przedstawić historię Antarktydy, w drugim opowiem o eksperymencie naszej ekipy biologów, trzeci — poświęcony będzie radzieckiej ekspedycji naukowej.*

— Czy mógłby pan bliżej scharakteryzować koncepcję realizatorską tych filmów?

— *Wolałbym nie mówić o filmach, których jeszcze nie skończyłem. Nie rozpoczęliśmy jeszcze pracy nad montażem, nie zdążyliśmy nawet obejrzeć przywiezionych materiałów zdjęciowych.*

— Przed wyjazdem ukończył pan krótkometrażowy film barwny „Być światłem", poświęcony poezji Juliana Przybosia. Jak to się stało, że podjął się pan realizacji tego tematu?

— *Swego czasu Wytwórnia „Czołówka" zaproponowała mi realizację dokumentu, który ukazywałby poetę przy pracy, w życiu codziennym, w rozmowie itp. Zafrapował mnie ten temat: rozpocząłem przygotowania, przeprowadziłem wiele rozmów z poetą, opracowałem scenariusz. W przededniu rozpoczęcia zdjęć Julian Przyboś zmarł. Wytwórnia nie chciała jednak zrezygnować z tematu. Zdecydowano się jedynie zmienić scenariusz; zamiast dokumentu o Przybosiu-człowieku powstać miał film o jego twórczości.*

Postanowiłem nakręcić film, który wyrażałby mój własny, subiektywny stosunek do poezji Przybosia; mówiący o tych motywach jego twórczości, które mnie najbardziej zafrapowały. Jednocześnie chcieliśmy — operator Zbigniew Pietrzkiewicz i ja — posłużyć się pewnymi środkami wyrazu, które rzadko pojawiają się w filmie dokumentalnym lub oświatowym, które na ogół identyfikuje się z tak zwanym kinem czystym. Liczyliśmy na to, że dzięki bardziej wymyślnym rozwiązaniom formalnym uda nam się stworzyć film, który by kontynuował i rozwijał to, co jest typowe dla obrazów poetyckich Przybosia, jego stylu.

Dam panu przykład. We wszystkich chyba utworach poety powraca ten sam motyw: urzeczenie światłem. Motyw ten pojawia się już w wierszach, które napisał w wieku lat dwunastu. Czym jest dla Przybosia światło? Może jakąś wartością metafizyczną, której lepiej nie określać zbyt dokładnie? Mnie jednak zawsze kojarzyła się z dążnością poety do doskonałości, precyzji; z odpowiedzialnością za każde wypowiedziane słowo; a więc z tym wszystkim, co stanowi cechę szczególną stylu Przybosia.

Postanowiliśmy więc wprowadzić do naszego filmu pewien system znaków plastycznych, które odwoływałyby się do owego ciągłego motywu jego poezji, do jego stylistyki. Pozornie posłużyliśmy się kluczem biograficznym: prezentujemy zdjęcia Przybosia w różnym wieku, jego najbliższą rodzinę; krajobrazy, z którymi poeta zżył się najbardziej — przede wszystkim jego rodzinną wieś, Gwoźnicę, i jej okolice. Jednakże ów świat Przybosia staraliśmy się niejako pokazać poprzez jego poetycką wyobraźnię. W filmie powraca w różnych wersjach motyw światła — powtarzają się obrazy jasne, prześwietlone. Swoistym podsumowaniem owej biografii jest obraz chłopca biegnącego ku słońcu, konfrontowany z kolejnymi zdjęciami coraz to starszego poety.

— Pański film jest jednym z najbardziej wysmakowanych kolorystycznie filmów polskich. Jaką taśmą barwną się pan posługiwał?

— *Taśmą ORWO. Odtwarza ona źle kolory, dlatego też malowaliśmy niemalże wszystkie fotografowane obiekty: nie tylko domy, słomiane dachy, ale także trawę, drzewa, ziemię. Gdy wyjeżdżaliśmy na zdjęcia plenerowe do Gwoźnicy, wieźliśmy ze sobą 70 kilogramów farby.*

Rozmawiał: ski

KABARET

Dawno już żaden hollywoodzki film muzyczny nie spotkał się z tak entuzjastycznym przyjęciem krytyki amerykańskiej. Wśród pochwał dla scenarzysty Jay Allena, reżysera i choreografa — Boba Fosse'a, autorów piosenek — Kandera i Ebba, najgłośniej rozbrzmiewają zachwyty nad kreacją Lizy Minnelli (córki Judy Garland i reżysera Vincente Minnellego), która dosłownie z dnia na dzień stała się aktorską sławą. W kilka dni po premierze „Kabaretu" dwa najpopularniejsze magazyny amerykańskie zamieściły na swych okładkach zdjęcia aktorki, opatrując je wielkim napisem: „A Star is Born" (Narodziła się gwiazda), co jest aluzją do tytułu głośnego niegdyś filmu Judy Garland. Warto dodać, że dwudziestopięcioletnia Liza Minnelli, choć znana ze swych występów na Broadwayu i w wielu nocnych klubach — od Paryża do Puerto Rico — a także w kilku filmach, żyła raczej w cieniu swej przedwcześnie zmarłej matki. Ale komplementy dla Lizy Minnelli nie wydają się przesadzone. Krytyka podkreśla, że musical Fosse'a zawdzięcza prawie wszystko jej niebywałym zdolnościom estradowym, urokowi i ekspresji, z jaką interpretuje piosenki, z jaką tańczy. *„Liza jest prawdziwym »Błękitnym aniołem« — napisał jeden z krytyków — szkoda tylko, że scenariuszowi brakuje Henryka Manna".*

W tej ironicznej uwadze kryje się głębszy sens. „Kabaret" jest bowiem którąś z rzędu przeróbką opowiadań Anglika Christophera Isherwooda, zatytułowanych „Pożegnanie z Berlinem", które wywołały swego czasu sporo kontrowersji, a dla wielu czytelników anglosaskich stały się jedynym źródłem wyobrażeń o przedhitlerowskich Niemczech. W latach pięćdziesiątych na kanwie prozy Isherwooda powstała sztuka teatralna „Jestem kamerą", a wkrótce potem oparty na niej film. W roku 1966 wystawiono na Broadwayu musical „Kabaret", który cieszył się tak dużym powodzeniem, że hollywoodzcy producenci postanowili przenieść go na ekran.

Filmowy „Kabaret" niewiele ma już wspólnego z nastrojowo-melancholijną prozą Isherwooda. Z oryginału zaczerpnięto postać bohatera, angielskiego studenta Briana (Michael York), który przyjeżdża do Berlina, by napisać tu filozoficzną rozprawę, w rzeczywistości zaś poświęca swój czas sąsiadce z pensjonatu, Sally Bowles (Liza Minnelli), tyleż frapującej, co lekkomyślnej i awanturniczej divie kabaretowej. Jest rok 1932 — decydujący dla przemian, jakie mają się wkrótce dokonać; brunatni bojówkarze grasują na ulicach, Hitler znajduje się w przededniu zdobycia pełnej władzy. Brian spogląda na to wszystko oczami zagubionego cudzoziemca, który nie zdaje sobie sprawy, że obcuje z historią. Romans z Sally pochłania go całkowicie; zresztą tuż obok przeżywają swą wielką miłość ludzie już starsi: właścicielka pensjonatu i żydowski handlarz jarzynami, któremu naziści wybijają kamieniami szyby w mieszkaniu. W intymny świat zakochanych wdziera się co chwila brutalna, bezwzględna rzeczywistość.

Niemcy anno 1932 są nie tylko za oknami pensjonatu. Te Niemcy to kabaret, w którym śpiewa i tańczy Sally. Przerażający i złowrogi symbol, tego co już jest, i tego co nastąpi. W cuchnącej kiepskim piwem i pełnej tytoniowego dymu spelunce zgromadzili się ci wszyscy, którzy nadawać będą teraz ton: berliński lumpenproletariat i opaśli, krzykliwi drobnomieszczanie; prowincjonalni złodziejaszkowie i tępi homoseksualiści w mundurach SA. W pewnym momencie wszyscy wstają i — na znak dany przez niewielkiego blondynka o twarzy cherubina — wybucha gromka pieśń: „Jutro należy do mnie". W wersji scenicznej pieśń tę śpiewał balet złożony z mężczyzn w brunatnych mundurach, maszerujący wprost na widzów. Zaś w obu wersjach występuje postać konferansjera (Joel Grey), demonicznego animatora kukiełek, który zaprasza kabaretową publiczność na wyprawę do krainy upiorów i duchów. Na ekranie ukazują się potworne, zdeformowane kukły w dziwacznych perukach i stalowych hełmach, orkiestra złożona z tłustych wiedźm wygrywa skoczne melodie, oglądamy także zapasy kobiet w błocie i wiele innych ekstrawagancji. Sceny te są przerywane krótkimi realistycznymi przebitkami: hitlerowski bojówkarz kopie leżącego człowieka, inny masakruje chłopca.

Śmiech i groza
Liza Minnelli

Ta krwawa i ponura groteska nie wszystkim się, oczywiście, podoba. Nowojorscy korespondenci prasy europejskiej są o wiele bardziej powściągliwi w komplementach dla „Kabaretu". Z pochwalnego chóru krytyki amerykańskiej wyłamał się także Andrew Sarris, krytyk gazety „Village Voice", który pisze: *„Męskie girlsy w uniformach SA, które prosto od Lizy Minnelli mogą nas przenieść do Buchenwaldu, nie wydają się najlepszym pomysłem. Hitlerowcy, nawet widziani na drugim planie, są zbyt »ciężkim« balastem dla filmu muzycznego".*

pel

„Cabaret", film produkcji amerykańskiej, reż. Bob Fosse

głosy i głosy

FILMY NOWE I STARSZE

W kwietniu odbyły się trzy premiery polskich filmów fabularnych. Tylko jeden z nich — „Szerokiej drogi, kochanie" Andrzeja Piotrowskiego — zdecydowanie nie spodobał się krytyce, która odmówiła mu „szerokiej drogi na ekrany" (EXPRESS WIECZORNY i recenzja radiowa), nie poświęcając zresztą filmowi zbyt wiele uwagi.

Szczególne zaciekawienie wywołał film Henryka Kluby, „Słońce wschodzi raz na dzień", zrealizowany przed kilku laty. Narzucające się pytanie, czy film nie stracił świeżości w oczekiwaniu na premierę, znalazło dość zgodną odpowiedź przychylną utworowi. Natomiast w ocenie walorów filmu wystąpiły rozbieżności. Zygmunt Lichniak (SŁOWO POWSZECHNE nr 85/72) uważa „Słońce" nie tylko za najciekawszy film w dorobku jego twórcy, ale i „za jeden z najciekawszych filmów polskich ostatnich lat", który „na pewno zdobędzie głębiej myślących i czujących widzów, na pewno będzie jedną z wartościowszych pozycji roku 1972 (...) Oglądajmy, dumajmy, dyskutujmy...". Natomiast według Janusza Zatorskiego (KIERUNKI nr 16/72) zasadniczy konflikt filmu — pomiędzy tymi, którzy „mieli stanowić fundament ustroju", a władzą, która „chce im pomóc" — nie stał się „wielkim tematem" i nie przyniósł kinematografii „tęsknie oczekiwanego Dzieła". „Powstał jednak tylko — pisze Zatorski — interesujący i wielce kontrowersyjny film, w którym fascynuje raczej fotografia niż głębia myślowa."

Nieco inaczej formułuje swoje zastrzeżenia Mieczysław Skąpski (GŁOS WIELKOPOLSKI nr 78/72): „Film o ambitnie zakreślonym temacie został zrealizowany w nie najszczęśliwszej formule artystycznej. Ale świadczy o oryginalnym talencie reżyserskim Kluby (...)". Z kolei Wiesław Łuka (WALKA MŁODYCH nr 16/72) opowiada się za balladową poetyką filmu jako nieodłączną od treści, „albowiem pamięć ludowa wszystkiemu co przechowuje, przydaje trochę baśni".

Drugi, po debiutanckim „Kardiogramie", film kinowy Romana Załuskiego „Zaraza" pochwalono głównie za rzeczowość i zmysł obserwacji. „Roman Załuski — pisze Aleksander Ledóchowski (LITERATURA nr 10/72) — chodzi po prostu po ziemi. Inni też to robią, ale głowę mają często w obłokach. Załuski nie zadziera głowy zadowalając się mniejszym polem obserwacyjnym, ale za to widzi więcej i lepiej". Trafność obserwacji daje przejmujący obraz „najgroźniejszych reakcji i stanowisk w obliczu niebezpieczeństwa" (L.K. w GŁOSIE WYBRZEŻA nr 89/72) i uzasadnia walor społeczny filmu (Halma w SŁOWIE POLSKIM nr 86/72).

Są jednak opinie odmienne: „Znakomity temat przeciekł autorowi przez palce — twierdzi Wojciech Wierzewski (TYGODNIK KULTURALNY nr 16/72). — Niepokojący jest nie tylko fakt, iż z przejmującej historii zmagań z ospą zrobiono poprawny utwór, ale to, że ZARAZA nie wzbogaciła naszej wiedzy o społeczeństwie. Niepokojąca wydaje się reguła przymierzania anachronicznej już konwencji opowiadania — do tematów, które po prostu wymykają się schematycznym ramkom".

*

Krzysztof T. Toeplitz w MIESIĘCZNIKU LITERACKIM (nr 4/72 — „Skazy na perle") powraca do filmu Kazimierza Kutza „Perła w koronie", który zszedł już z ekranów. Krytyk wspomina „Sól ziemi czarnej" i pisze z uznaniem, że reżyser znalazł w temacie śląskim własny, mocny grunt, „co dopomogło mu w wypracowaniu oryginalnego własnego stylu".

„Równocześnie jednak — czytamy w konkluzji artykułu — w obu śląskich filmach Kutza kryje się, moim zdaniem, pewne niebezpieczeństwo czyhające na reżysera. Otóż używa on tego swojego nieco, jak powiedziałem, baśniowo-patetycznego stylu, operującego siłą rzeczy dużymi, masywnymi bryłami, do obrazowania wydarzeń historycznych, których faktura była szalenie zróżnicowana, złożona z tysiąca półtonów i niuansów, ogromnie historycznie, politycznie i myślowo skomplikowana. W gruncie rzeczy oba tematy — zarówno powstania śląskie, jak i historia śląskiego strajku w II Rzeczypospolitej (...) — wymagałyby, chcąc pokazać je naprawdę wnikliwie, narzędzi artystycznych bardziej precyzyjnych (...). Kutz podejmując swoje tematy i obrazując je w kategoriach swojego nieco monumentalnego stylu nieuchronnie musi je upraszczać, sprowadzając do form rudymentarnych. Nie odbiera to urody jego wizjom, natomiast nieco zubaża ich substancję myślową i polityczną, o którą przecież, z drugiej strony, tak reżyserowi chodzi".

KAPPA

ballada

O ODRADZANIU SIĘ ŻYCIA

Z jakiegokolwiek punktu widzenia nie patrzeć, z jakiegokolwiek umiejscowienia czasowego nie wglądać — film reżysera Henryka Kluby i scenarzysty Wiesława Dymnego „Słońce wschodzi raz na dzień" jest wybijającym się utworem polskim ostatnich lat. Nic a nic się nie zestarzał, przeciwnie — nabrał nowych, niespodziewanych znaczeń, co świadczy, że jest filmem otwartym, mogącym wchłaniać w siebie inne sensy i nowe układy odniesień.

W pewien sposób „Słońce wschodzi raz na dzień" wieńczy tzw. „polską szkołę balladową", której było zapowiedzią. O ile jednak w „Żywocie Mateusza" Leszczyńskiego czy w „Ruchomych piaskach" Ślesickiego mieliśmy do czynienia ze zwrotem do natury, o tyle Kluba prezentuje liryczny stosunek do historii, opowiadając o odradzaniu się życia w Beskidzie Śląskim, po kataklizmie wojennym. Najbardziej zajmujące i zaciekawiające w jego filmie jest jednak to, iż poetycko - surrealistyczno - balladowo-zbójecka ludowa popagitka (z wszystkimi jej akcesoriami: zły duch — sabotażysta, wiejski głupek, chór, emisariusz dobrej sprawy, mocny przywódca) jest w istocie traktatem z zakresu inżynierii społecznej, zaprzątniętym problemem: władza a manipulacja społeczeństwem. Z jednej strony jest utworem ostro emocjonalnym, w którym nie idzie o zrelacjonowanie jakiejś historii, lecz o wydobycie z niej podskórnej wibracji uczuciowej; utworem pełnym ludowego sztafażu, widowiskiem-dziwowiskiem, na dodatek stylistycznie niejednolitym, a więc trudno dać mu jednobrzmiące imię. Z drugiej zaś strony, napotykamy na przenikliwą analizę historycznych mechanizmów działania władzy, która popadała w konflikt z odwiecznym poczuciem partykularnej sprawiedliwości ludowej. W tym zakresie film, ukazując konflikt nowej władzy i gromady Haratyka (granego znakomicie przez Franciszka Pieczkę), głównego herolda samozwańczej sprawiedliwości wiejskiej, jest filmem ujawniającym jak gdyby konieczność pierwotnej akumulacji socjalizmu, zawartej w ludzkim cierpieniu. Konieczności tej nie widzi „komisarz ludowy" (gra go Marian Kociniak), mający już problemy z ludzką kwalifikacją czynów, obiektywnie wrogich, ale mocno zakorzenionych w tradycji ludowej, w subiektywnie pojmowanej sprawiedliwości, w zadziorności właściwej regionowi, z którego „obywatele górale" się wywodzą.

Jeśli powiedzieliśmy, że „Słońce wschodzi raz na dzień" analizuje kwestie z zakresu inżynierii społecznej, mieliśmy na myśli postawione nam tam wybory i alternatywy, np. „aresztować czy wychowywać", „ani straszyć, ani kupować lecz pozyskać" etc., należące do problemów tzw. pedagogiki społecznej, które przeczuwał już sekretarz partii z filmu Kluby. On wiedział, że czym innym są akty konieczne, dzięki którym nowa władza w ogóle może zacząć kontynuować swoje socjalne działanie, a co innego stosunek władzy do owych działań porządkowych. Proces internalizacji (uznania za swoje) racji władzy przez inercyjną z samej swej istoty tradycję ludową nie jest bowiem nigdy bezbolesny i wymaga wyrzeczeń z obydwu stron, a słowo „wyrzeczenie" należy po prostu czytać jako „współ-zrozumienie". Inaczej zachwiane zostaje pojęcie autorytetu władzy ludowej, a pojawia się pojęcie funkcjonariusza narzucającego określony typ stosunków opartych jedynie na posłuszeństwie rządzonych wobec rządzących.

Samozwańcza wiejska sprawiedliwość
Franciszek Pieczka

KRZYSZTOF MĘTRAK

Wywołując tak dalekosiężne refleksje, film Kluby czyni to w sposób dyskretny, prosty, choć środki artystyczne w nim użyte sięgają wyrafinowania. Użyliśmy we wcześniejszej partii tej recenzji zbitki przymiotników, próbując określić charakter stylistyczny filmu. Jest to nadzwyczaj trudne, gdyż rzecz jest wysoce niejednorodna pod tym względem, z czego trudno czynić zarzut, skoro całość narzuca się tą niejednorodnością, fascynuje nią i nadaje „Słońcu" swoisty efekt estetyczny. Współistnieją tu elementy liryki, jasełkowego dramatu i epiki społecznej, nasycone symbolizmem i poetyckim surrealizmem; epizodyczność zastępuje perspektywę wydarzeń, a choć czynnikiem wiodącym jest ciąg zdarzeniowy, czynnik liryczny stale dominuje nad całością. Jest to właśnie charakterystyczne dla ballady literackiej, i w tym sensie określenie to jest prawomocne dla całości. „Słońce wschodzi raz na dzień" zawiera również wiele piękności w szczegółach, jak np. scena z fortepianami, zaskakująca, ale zawierająca coś z surrealistycznej wizji nie znanej dotąd filmowi polskiemu. Świetnie brzmią dialogi i pieśni Wiesława Dymnego, ciekawe są pomysły operatorskie Wiesława Zdorta; wyróżniają się role Pieczki i Maklakiewicza. Słowem: nie tylko film poważny — co jest rzadkością w naszej kinematografii — ale także film artystycznie rzetelny.

Przy tym wszystkim — co powiem nie gwoli dokuczenia reżyserowi, lecz z narzucającego się wprost zadziwienia — najbardziej zastanawiają późniejsze „ewolucje" Henryka Kluby, który, przyznaję to, zdumiał mnie w ostatnich latach bardziej niż jakikolwiek reżyser polski. Czego jednakże nie chciałbym roztrząsać, z uwagi na możliwą delikatność przyczyn czysto ludzkich, o których to racje tak prawuje się w swoim pięknym „Słońcu, które wschodzi raz na dzień".

„Słońce wschodzi raz na dzień" (Polska), reż. Henryk Kluba

Wielka militarno-przemysłowa machina

TORA! TORA! TORA!

I KOMPUTER

Twórcy umieścili w czołówce filmu napis informujący, że wszystkie postacie i fakty są prawdziwe. I z pewnością tak właśnie jest: trudno podejrzewać, by scenarzysta dążył do tendencyjnego przedstawienia działań i wypowiedzi Franka Knoxa (sekretarza marynarki), Henry L. Stimsona (sekretarza wojny), admirałów japońskich i amerykańskich, ministrów, dyplomatów i oficerów wywiadu. Obydwie strony postarały się o skrupulatne odtworzenie szczegółów: od oryginalnych samolotów typu Zero, po właściwie zawieszone akselbanty na admiralskich mundurach. „Tora! Tora! Tora!" jest wielką opowieścią o ataku japońskich sił lotniczych na bazę marynarki wojennej USA w Pearl Harbour. Ten niszczycielski nalot był dla Japończyków początkiem serii świetnych zwycięstw — i zapowiedzią klęski; dla Amerykanów był najpierw piorunującym wstrząsem, a potem zapowiedzią wielkości. Nie dziwmy się zatem, iż jest to film skrupulatny: o klęskach, poprzedzających znacznie ważniejsze zwycięstwa, inteligentni propagandziści mówią szczerze, z właściwą dawką goryczy, bez skrywania najbardziej kompromitujących szczegółów.

Film „Tora! Tora! Tora!" przedstawia więc stan nie przygotowania Stanów Zjednoczonych do wojny: braki szkoleniowe idą w parze ze złym systemem ostrzegania i nie najdoskonalszym uzbrojeniem. „*Wojsko* — pisze o tym Dwight D. Eisenhower — *wyposażone było w drewniane modele moździerzy i karabinów maszynowych, niektóre zaś rodzaje naszej nowej broni mogło studiować jedynie z rysunków technicznych. Brakło wszelkiego rodzaju sprzętu, a znaczna część tego, który był w użyciu, została wyprodukowana w czasie I wojny światowej (...). Uwaga armii skoncentrowała się na czyszczeniu broni, apelach i defiladach...*". Atak na Pearl Harbour był zaskoczeniem tak wielkim, że w chwili, gdy ostatnie japońskie samoloty opuszczały płonącą bazę amerykańską — izolacjonistyczny komitet America First zdążył jeszcze w swej niewiedzy zwołać wielki mityng przeciwko przystąpieniu USA do wojny. Główny mówca, senator Gerald P. Nye, zakwestionował prawdziwość informacji o ataku japońskim, a następnie oskarżył prezydenta Roosevelta o militaryzm.

„Tora! Tora! Tora!" jest produktem wiary w możliwość bezstronnego i szczegółowego odtworzenia historii. W efekcie racje obydwu walczących stron najzwyczajniej się znoszą. Taką była cena kompromisu między Amerykanami a Japończykami, tworzącymi ten film. Czy można zrekonstruować przeszłość we wszystkich jej szczegółach? Co trzeba wiedzieć o przeszłości? Obyczaj, moda, tańce, maquillage podlotków, szerokość marynarskich spodni, obowiązujący język polityków, obowiązujący język kochanków, swing i boogie-woogie... Można by właściwie zacząć pisać historię Pearl Harbour od dokładnego oznaczenia dynamiki produkcji coca-coli, który to napój konsumowany był powszechnie przez marynarzy okrętu „Oklahoma". Twórcy filmu stanęli przed dwiema możliwościami. Pierwsza — dokładny i nie do zrealizowania obraz wydarzenia historycznego, z jego podłożem społecznym, politycznym, militarnym, obyczajowym etc. Druga — mnożenie scenek zapewniających przejście poślizgiem po całej złożonej problematyce.

Właśnie drugą możliwość wybrali twórcy „Tory", dając wszystkim po odpowiedniej porcji satysfakcji: amatorom wielkiej polityki — anegdotę o spóźnialskim ambasadorze; czytelnikom serii „Tygrys" — parę obrazków pod nazwą: kamikaze w ataku, czyli boski wiatr, czyli co się zdarzyło 7 grudnia poranną porą; członkom stowarzyszenia miłośników barwy i broni — wykład na temat: mundury wyższych oficerów amerykańskich i japońskich sił zbrojnych, ze szczególnym uwzględnieniem letniej i służbowej odzieży admiralskiej.

Można by więc powiedzieć, że skazani zostaliśmy na dwie godziny wpatrywania się w bezduszne, choć barwne i sprawne obrazki. A przecież „Tora! Tora! Tora!" jest dziełem ważnym. Przez swe — w takiej, a nie innej formie technicznej — istnienie mówi więcej o historii i skutkach II wojny światowej niż niejeden zapisany na taśmie heroiczny atak lub równie heroiczny odwrót. Ileż bowiem wysiłków trzeba było poświęcić na techniczne przygotowanie filmu? Kiedy i gdzie nauczono się robić dobre zdjęcia lotnicze? Kiedy rozpoczęto masową produkcję zwrotnych i szybkich samochodów, dzięki którym operator może dokonywać najbardziej karkołomnych sztuczek z kamerą? Kiedy opanowano sztukę niezawodnej koordynacji działań produkcyjnych, a więc m. in. filmowych? „Tora! Tora! Tora!" jest wytworem tego samego ducha organizacyjno-technologicznego, który w parę tygodni po ataku na Pearl Harbour uczynił ze Stanów Zjednoczonych potężny, działający tylko w jednym kierunku kompleks militarno-przemysłowy. Wtedy właśnie zastosowano po raz pierwszy przemysłowe metody zarządzania machiną wojenną. Gdyby nie rachunek ekonomiczny — zdobycie Iwo-Jimy kosztowałoby Amerykanów

MICHAŁ KOMAR

morze krwi. Gdyby nie wyniesiona z przemysłu zdolność kooperacji — inwazja na Europę mogłaby zakończyć się niepowodzeniem. Stąd, paradoksalnie, film odwołuje się do rzeczywistej historii techniki i zarządzania, miast, jak to chciał uczynić, do historii wojny i polityki.

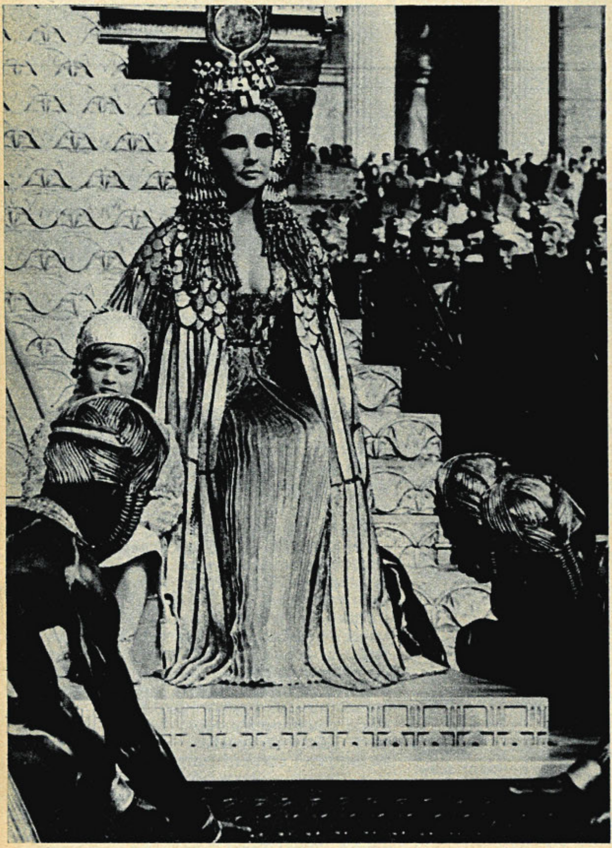
Film, a więc zespół środków technicznych, metod sprawnej organizacji wielkich zespołów aktorskich, tworzenia przytłaczających potęgą scen bitewnych — przesłonił film, jako produkt pracy umysłowej reżysera i scenarzysty. I, być może, jest to heroiczne zwycięstwo filmu jako gatunku i autonomicznego języka.

„Tora! Tora! Tora!" (USA-Japonia), reż. Richard Fleischer

Film wszedł do programów szkolnych, uznany został za część naszego ogólnego wykształcenia, naszej kultury, naszego życia. Ale czym jest film w naszym życiu: rozrywką, sztuką, sfilmowaną literaturą, wszystkim naraz? W serii felietonów, pisanych z myślą o nowych kręgach dojrzałych widzów, przypominamy o najważniejszych funkcjach jakie pełni film w dzisiejszym świecie.

ZAMIAST PODRĘCZNIKA (4)

FILM JAKO WYRAZ ŚWIATOPOGLĄDU



Konserwatyzm, afirmacja, rozrywka
„Kleopatra" reż. Josepha L. Mankiewicza

Ze wszelkich możliwych perspektyw oglądu sztuki filmowej — ta właśnie, sygnalizowana tytułem, rokuje największe szanse nawiązania żywego kontaktu z odbiorcą. Nie przenosi bowiem filmu do szacownego muzeum, nie czyni przedmiotem abstrakcyjnej wiedzy, przeciwnie — wyprowadza z sali kinowej w życie. Tego rodzaju odbiór jest zresztą czymś najbardziej powszechnym, choć drogi kontaktu bywają zazwyczaj zmistyfikowane, jeśli w ogóle przekraczają próg świadomości. Tym większe i tym trudniejsze zadanie dla pośrednika.

Problem wpisanego w utwór światopoglądu jest zazwyczaj karygodnie wprost upraszczany. Ów światopogląd utożsamia się często z abstrakcyjną ideą, z założoną z góry, ilustrowaną poprzez fabułę, losy ekranowych postaci, „myślą filmu", z rodzajem publicystycznej tezy, tendencji utworu. Nie wiadomo przy tym dlaczego powstał film właśnie — wszak o wiele prościej, klarowniej, oszczędniej byłoby zapisać kartkę czystego papieru. Owszem, istnieją filmy, których świadoma, założona treść ogranicza się do takiego schematu. I można je bez gwałtu w ten właśnie sposób interpretować. Pytanie tylko, co z tego wynika? Czy nie dajemy się złapać w prostą pułapkę? Czy owa propozycja jest istotnie wyrazem jakiegoś światopoglądu, czy też mniej lub bardziej zręcznym kamuflażem? A przede wszystkim: czy niesiona przez film propozycja światopoglądowa ogranicza się do tych świadomie założonych treści?

Nie, nawet w przypadku filmu prezentującego swoje idee prymitywnie, na sposób publicystyczny, możliwe jest odczytanie ukrytych, zaszyfrowanych, ba — wyrażonych nieświadomie treści światopoglądowych. Film, choć rzecz oczywiście nie ogranicza się do tej dziedziny sztuki, „zdradza" raczej niż otwarcie wyraża pewien światopogląd. I właśnie te nieoficjalne treści wydają się szczególnie ciekawe, nie sfałszowane, przy konfrontacji są nawet w stanie odsłonić deklaratywność światopoglądowej fasady, ów wspomniany kamuflaż. Mogą się one ukrywać już w najbardziej ogólnych założeniach filmu, w wyborze gatunku, w rozumieniu funkcji, jaką film ma spełniać w społeczeństwie, w wyborze potencjalnego odbiorcy, w stosunku do niego.

ANDRZEJ WERNER

Weźmy taki przykład, jak przygody dzielnego kapitana Klossa, szyli „Stawka większa niż życie". Oficjalną niejako ideę tego filmu — fakt, że jest to telewizyjny serial, niczego nie zmienia — streszcza metaforycznie tytuł. Jest to, rzecz jasna, apologia bohaterstwa, szczytnego patriotyzmu, poświęcenia jednostki na ołtarzu Sprawy. Z drugiej jednak strony odsłaniają się inne kryteria: potraktowanie filmu wojennego, nader krwawej historii, w konwencji rozrywkowej, całość nieludzkiej sytuacji stworzonej przez wojnę nie zostaje w niczym zakwestionowana, przeciwnie — udziela się jej sankcji, akceptuje jako teren gry stanowiącej rozrywkę dla publiczności. Śmierć

plamy na ekranie

SAMOOŚMIESZENIE KATONÓWNY

Pani Anna Tatarkiewicz, także krytyk filmowy, zastąpiła ostatnio Artura Sandauera i wystąpiła jako Katon (owa? ówna? ówka?) polskiej krytyki artystycznej („Polityka", nr 11). Coraz częściej nachodzi nas przekonanie, że mamy teraz takich Katonów, na jakich zasłużyliśmy. Pani Tatarkiewicz, pracownica redakcji „Forum", w latach 1970—71 opublikowała na łamach samej tylko „Polityki" co nieco esejów, dowodzących jej bliskiego przymierza z wytropionymi przywarami krytyki: snobizmem, pseudointelektualizmem, mętniactwem plus słowolejstwem, niesumiennością, niewrażliwością, pychą i układnością. Dla Czytelników naszych mamy więc zagadkę, jakie z wyżej wymienionych cech — widocznych także często w krytyce filmowej — przysługują poniżej przytoczonym cytatom? Prawidłowe odpowiedzi nagrodzimy książkami, a rozwiązanie — na życzenie Państwa — gotowiśmy podać w jednym z najbliższych numerów.

1) „»Niecierpliwość« potraktowano jako podbeletryzowany reportaż (...). W jej ramach Gerhard wziął na warsztat jeden z zasadniczych wątków współczesnej literatury: problem dezintegracji osobowości, przetwarzając zarazem — na ile świadomie? — pewien stary, szacowny motyw literacki, motyw »Labiryntu« (elementy strukturalne tego »archetypu« ujawnić można np. w »Faraonie« (...). Odnaleziony w końcu »Potwór« (analogon mitycznego Minotaura — ludojada) okazuje się szaleńcem, kwalifikującym się tylko do leczenia" („W kręgu prób", „Polityka", 24/1970). Dla ułatwienia podajemy, że doliczyliśmy się tu trzech przywar.

2) „W świecie Sartre'a, podobnie jak w świecie Malraux — nie ma miłości. Taka wizja świata występowała w literaturze francuskiej u schyłku ancien regime'u, znajdując skrajny wyraz w dziele Sade'a, by wrócić w epoce naturalizmu. Pisarze-egzystencjaliści, którzy podejmują tę wizję — kontynuują w tej mierze linię Flauberta, Maupassanta, Goncourtów („Między bytem a śmiercią", 11/1970). Jedna przywara.

3) „W dramaturgii Geneta prawie nie ma bezpośrednich aluzji do problematyki homoseksualnej, ale chyba właśnie dominacja znieprawionej kobiecości stanowi wyraz tej właśnie problematyki (...). Jeśli nawet występuje u niego związek między mężczyzną a kobietą, to z reguły między przedstawicielami tej samej rasy: w »Murzynach« — między Murzynami, w »Parawanach« — między Arabami" („Paradoks o Genecie", 50/1970). Jedna przywara.

4) „Ostatnio we Francji krytyka zaczyna wysuwać alarmistyczne wnioski z sukcesów »Papillona« i z obojętności, jaką rzesze czy-

jest tu nie tyle faktem moralnym, ile elementem tej gry, ściślej zaś — wszelkie moralne znaczenia wynikają z podziału ról w akceptowanej zasadniczo sytuacji. Podobnie, na przykład, kwestia zdrady bywa zazwyczaj moralnie dwuznaczna, nawet jeśli wybór bohatera dyktowany jest troską o wyższe wartości: tutaj ów „wallenrodyzm" pozbawiony zostaje jakichkolwiek wątpliwości, zastrzeżeń, niepokoju — jedyne pytanie ma charakter ściśle technologiczny: uda się, czy nie uda? Podkreślam: nie chodzi o to, żeby kwestionować postępowanie bohatera, lecz o to, że nie stoi nad nim w ogóle żaden znak zapytania; nie o to nawet, że wyłania się stąd zasada „cel uświęca środki", ale że jest ona przyjęta **milcząco.** Właśnie to milczenie, a nie ocena konkretnych przypadków, jest tutaj momentem znaczącym światopoglądowo.

W podobny sposób odczytywać można ukryte treści światopoglądowe filmów pozornie najbardziej odległych od jakiejkolwiek „ideologii" — np. seryjnych komedii hollywoodzkich czy też pseudohistorycznych supergigantów w rodzaju „Kleopatry". Przy bardziej szczegółowej analizie znajdziemy tam — przyjęte milcząco i bezdyskusyjnie — wzory osobowe, obyczajowe oraz ich negatywne odpowiedniki. W sensie bardziej ogólnym: wspomniany już konserwatyzm i ukrytą afirmację *establishmentu*, wyrażoną zarówno poprzez aprobatę skostniałych form świadomości, jak i założone funkcje bezmyślnej rozrywki. Nad wszystkim zaś czuwa twórca-sklepikarz, handlujący każdym, byle pokupnym, towarem.

Sklepikarska moralność też bywa różna: najniżej zwykliśmy cenić cwaniaków, którzy fałszywie reklamują swój towar, w efektownym pudełku ukrywają tandetę. Tych właśnie pudełek, oficjalnej fasady utworu, trzeba się szczególnie wystrzegać przy analizie. Bywają one nader rozmaite; najbardziej rozpowszechniony w filmie polskim napis reklamowy głosi: „ważna, społecznie potrzebna tematyka". Na dobrą sprawę nie przypominam sobie, żeby powstał u nas choćby jeden film nie zalecający się którąś z obywatelskich cnót. A w ilu było to czymś więcej niż tylko kokieterią wobec producenta i widza? Niestety, to nie szczytne hasła rozgłaszane w wywiadach, czy wpisane w samą powierzchnię filmu stanowiły o światopoglądzie większości. Przeciwnie — właśnie ta kokieteria bez pokrycia, chęć przeszmuglowania byle czego pod pozorem ważnych tematów, wykpienia się od artystycznej czy choćby rzemieślniczej rzetelności, skrajny konformizm w stosunku do pisanych czy nie pisanych wymagań. Nietrudno odkryć, co tu jest pozorem: właśnie brak rzeczywistego zainteresowania, przeżycia ważkich problemów — rodzi artystyczną tandetę.

Przeżycie świata, prowokacja do dyskusji
„Struktura kryształu" reż. Krzysztofa Zanussiego

Zasadnicza nieufność wobec autorskich deklaracji winna więc być punktem wyjścia analizy, poszukującej wyrażonego poprzez film światopoglądu. Nie znaczy to jednak, iżby miała pozostać punktem dojścia. Często przecież napotykamy filmy, gdzie założone przez twórców przesłanie światopoglądowe wyraża się w sposób spójny, stanowi całość bogatą, prowokującą do poważnej dyskusji. Drogi prowadzące do odczytania tej warstwy są tak różne, jak wielka jest różnorodność poetyk dzisiejszego kina. W każdym jednak przypadku, z wyjątkiem wspomnianych już, prymitywnie publicystycznych filmów, „światopogląd" nie daje się sprowadzić bez reszty do abstrakcyjnych formuł myślowych. Będzie on raczej pewnym przeżyciem świata niż jego myślową interpretacją, przeżyciem, w którego skład wchodzą zarówno intelektualne, jak i emocjonalne, wzajemnie na siebie oddziaływające, pierwiastki. Będzie częściej zespołem pytań stawianych światu, obrazem niemożliwych do rozwiązania antynomii, wywołujących ludzkie dramaty, niż zespołem jednoznacznych odpowiedzi. „Światopogląd" ma wymiar konkretny, tyczący przedstawionych na ekranie ludzi, a nie tylko ogólny i abstrakcyjny. Nawet jeśli istnieje przejście od owego konkretu do uogólnień w rodzaju „kondycji ludzkiej", „wizji historii, cywilizacji", to jednak przeżycia jednostek nie giną zupełnie z pola widzenia, pozostają jako znaczący współczynnik całości. Chyba, że twórca wybiera drogę całkowicie umowną — i bohaterowie są tylko marionetkami z groteskowego spektaklu.

Najbardziej sprawdzalnym, optymalnie zobiektywizowanym sposobem dotarcia do sfery znaczeń światopoglądowych jest analiza formy, stylu. Nie tylko w filmie, tutaj wszakże daje szczególnie ciekawe możliwości. Film bowiem składa się jakby z elementów sfotografowanej rzeczywistości — ich wybór, konstrukcja, stwarza w sumie wizję całkowicie subiektywną; ale ów ciąg można w pewnym sensie odwrócić, konfrontując znane skądinąd z własnego choćby doświadczenia elementy z procesem autorskiej „obróbki". Rażącym, a często spotykanym nieporozumieniem, jest radykalny podział na sferę treści i formy. Mówi się na przykład: treść ciekawa, ale forma banalna. Tymczasem „treść" wyrażona przez inną „formę" nie jest już tą samą treścią i nie ma ciekawej myśli w banalnej formie. Wybór formy jest w ostatecznej instancji wyborem określonych wartości, fundamentu, na którym opiera się każdy światopogląd. Analiza stylu, sposobu, w jaki owa „widzialność świata" została subiektywnie uformowana, daje możność demistyfikacji wspomnianych wyżej gromkich deklaracji ideowych, albo przeciwnie — wskazać może organiczną jedność na różny sposób wyrażanych przekonań.

Patrzeć i zapamiętać widziane — to pierwszy i szczególnie ważny krok przy śledzeniu znaczeniowych niuansów współczesnego kina. Śledząc, czym jest to kino jako manifestacja światopoglądów, nie zapominajmy wszakże, że mamy do czynienia z kinem a nie z bezpośrednią deklaracją ideową. Mówi się przecież, i nie bez słuszności, że nieodłączny jest tu pewien współczynnik zabawy, choćby zabawy serio. Pozwoli to złagodzić nieco kryteria, gdy napotkamy coś, co nie najbardziej odpowie naszym, też bardzo różnym przekonaniom. Choć przecież i tak, zachowując powagę i pryncypialność, nie rzucimy anatemy, nie zlękniemy się złowieszczego „wpływu": dyskusja jest jedynym naturalnym żywiołem, w którym kwitną sensowne światopoglądy, sztuka — a więc po części i kino.

ANDRZEJ WERNER

---

telników przejawiają wobec literatury »awangardowej«. Wydaje mi się, że na tym baczniejszą uwagę zasługują poczynania nielicznych autorów, którzy jak Gerhard próbują pogodzić unowocześnienie formy z dynamiką treści" („W kręgu prób" op. cit.). Dwie przywary.

5) „W »Wirówce« sprawą istotną było wskazanie na »winy ojców«, swego czasu zwracałam na to uwagę w liście do »Polityki«" („Przeciw pozorom", 8/1971). Jedna przywara.

6) „»Wyrok« to poetycka relacja o złej miłości, która doprowadza bohatera do katastrofy wewnętrznej. W centrum uwagi znajduje się postać kobiety, która będąc przedmiotem namiętnego uczucia — sama nie kocha naprawdę, bo nie jest zdolna do wierności (...). Urzeczony syrenim śpiewem Ingeborgi-Fougére, bohater-narrator za jej podszeptem wchodzi na drogę dezintegracji, w której ulegnie zagładzie cząstka jego osobowości" („Między bytem a śmiercią" op. cit.). Jedna przywara.

7) „Można by wykazać, że Genet ujął w formułę dramatyczną te właśnie treści, które stanowią istotne jądro cyklu »W poszukiwaniu straconego czasu«. W epopei Prousta ukazana jest pewna sytuacja konfliktowa, gdy w miejsce wartości autentycznych panoszą się antywartości, których symbolem jest tu homoseksualizm" („Paradoks o Genecie" op. cit.). Jedna przywara.

8) „W »Niecierpliwości« autor podjął treści (i związane z nimi poszukiwania formalne), które — jak próbowałam to niedawno wykazać na łamach »Polityki« — znajdują się obecnie w głównym nurcie bliskiej nam skądinąd literatury francuskiej" („W kręgu prób" op. cit.). Trzy przywary.

9) „Krótko mówiąc Boy w swoim kulcie »francuszczyzny« lekką ręką przekreślił to wszystko, co w polskiej kulturze streszczają nazwiska Kopernika i Kochanowskiego, to wszystko, co było wielką narodową, przedrozbiorową i przedromantyczną tradycją twórczego intelektu oraz inspiracji poetyckiej" („Obrachunki boyowskie", 27/1971).

To ostatnie zdanie pozostawiamy naszym konkursowiczom bez podpowiedzi; natomiast dodamy, iż mamy tu do czynienia z autorką, która wyznała kiedyś: „Tak, to Boy dał mi lekcję tolerancji, która mocno wryła mi się w pamięć, stanowiąc zarazem zachętę, aby zawsze, bez względu na okoliczności, mówić to, co się naprawdę myśli, choćby się nawet myślało niezbyt mądrze..."

Polecamy też krytycznej uwadze Czytelników gradację owych przywar, a także zachodzące między poszczególnymi przywarami stosunki. Czy obrona twórczości własnego szefa jest tylko układnością, czy także czymś więcej? Czy pycha jest funkcją snobizmu, czy też na odwrót? Czy interesy własnej płci (koterii, kliki etc.) winny być ważniejsze niż żmudne i sumienne czytanie tekstów?

W oczekiwaniu na listy od Czytelników-konkursowiczów — pozostaje dla wszystkich z szacunkiem —

KRZYSZTOF MĘTRAK

Mówi

Yves Courrière i Philippe Monnier

Na ekranach kin francuskich wyświetlany jest pełnometrażowy film dokumentalny „Wojna algierska", o którym paryski „Le Monde" pisze: *„To nie tylko dokument, ale przede wszystkim oskarżenie"*. Autorami „Wojny algierskiej" są dwaj dziennikarze i filmowcy — Yves Courriére i Philippe Monnier. W wywiadzie dla „Les Lettres Françaises" mówią:

— Inicjatorem realizacji tego filmu był znany aktor Jacques Perrin. Początkowo myślał o filmie fabularnym, opartym na własnych doświadczeniach żołnierza, któremu kazano walczyć o francuską Algierię. Doszedł jednak do przekonania, że prawdę o tej wojnie da się wyrazić najpełniej przy pomocy filmu montażowego. Zwrócił się więc do nas. Wiedział zresztą, że jeden z nas — Yves Courriére — znał wojnę algierską niejako od podszewki. Pracował bowiem jako dziennikarz w informacyjnej służbie wojskowej w Paryżu, a później — od roku 1958 w Algierii, jako pracownik komórki wywiadu. Był także korespondentem wojennym, obserwatorem i sprawozdawcą podczas wszystkich wielkich batalii z partyzantami algierskimi.

Na początku trzeba było ustalić listę niezbędnych materiałów dokumentalnych. Poszukiwania prowadziliśmy we francuskich archiwach, a także za granicą. I tak, na przykład, wywiad z szefem OAS, generałem Salanem, znali tylko, aż do czasu ukazania się naszego filmu, Amerykanie. Co się tyczy akcji algierskiego Frontu Wyzwolenia Narodowego, nie dysponowaliśmy żadnymi materiałami, prócz kilku kadrów z dokumentalnych filmów Vautiera, przedstawiających wykolejenie pociągu. Dopiero w archiwach jugosłowiańskich zdobyliśmy zdjęcia z ćwiczeń partyzantów i ich akcji sabotażowych.

Projekcja wszystkich wyszperanych przez nas materiałów trwała 14 godzin. Musieliśmy więc dokonać selekcji, wybrać to, co oświetlało kluczowe momenty tej wojny. Oczywiście, istniało niebezpieczeństwo stronniczości: dokumenty, ich odpowiedni dobór, pozwalały zarówno na realizację filmu popierającego ideę Algierii francuskiej, jak i popierającego Front Wyzwolenia Narodowego. Postanowiliśmy zachować pełny obiektywizm w przedstawieniu walki OAS i Algierczyków. Naszą podstawową troską było pozostawienie osądu faktów samym widzom. Mamy nadzieję, że nie będą oni już uważać algierskich partyzantów za morderców z nożami w zębach, a „czarne stopy" (francuscy osadnicy w Algerii — przyp. red.) przestaną traktować wyłącznie jako faszystów.

Jesteśmy zadowoleni, kiedy mówi się nam, że nie oszczędziliśmy nikogo. Właśnie to było naszym celem. Nikt nie wyszedł z tej wojny z czystymi rękami: ani setki tysięcy żołnierzy francuskich, ani politycy. Oni przede wszystkim.

Premiery...

„Kowboje"

Na ekrany kin USA i Europy wszedł western Marka Rydella „Kowboje". Jest to jeszcze jeden film polemizujący z konwencją tradycyjnego gatunku. John Wayne (zdjęcie 5) gra starego kowboja, weterana wielu walk i pojedynków rewolwerowych, który żyje spokojnie na swej farmie. Ale wrogowie odnajdują go i w czasie pojedynku bohater ginie.

„Wartość współczesnego westernu — pisze recenzent „Frankfurter Allgemeine Zeitung" — zależy dziś przede wszystkim od pomysłowości, z jaką reżyser neguje tradycyjne postacie i sytuacje. Film Marka Rydella należy do tej odmiany westernu — przede wszystkim dlatego, że stanowi elegię poświęconą epoce odległej i bezpowrotnie utraconej. Rydell uwzględnia tradycyjną scenerię i formułę gatunku, a zarazem wskazuje na anachroniczność tej formuły. W czasie pojedynku między dobrym a złym bohaterem — ginie właśnie dobry, ten który wciąż jeszcze wierzy w kodeks honorowy i wartości etyczne dawnego Zachodu. W toku akcji zwycięża jednak schemat: uczniowie z osady pomszczą śmierć bohatera i na grobie zabitego przejmują jego dziedzictwo (dosłownie: uznają się jego synami). Pomnik herosa, który poprzednio runął, zostaje wzniesiony na nowo. Ale tradycyjny świat westernu odchodzi, staje się legendą".

„Urodzony dla zwycięstwa"

— taki tytuł nosi zrealizowany w USA film Ivana Passera (zdjęcie 4), twórcy „Intymnego oświetlenia" i współscenarzysty filmów Miloša Formana.

Początkowo Passer zaproponował amerykańskim producentom scenariusz filmu, którego bohaterem był młody Amerykanin odmawiający służby wojskowej w Wietnamie. Producenci odrzucili ten projekt. Podobny los spotkałby prawdopodobnie także scenariusz „Urodzonego dla zwycięstwa", gdyby popularny amerykański aktor, George Segal, nie zaakceptował zaproponowanej mu roli i nie zdecydował się na udzielenie Passerowi pomocy finansowej.

Passer, wierny swemu temperamentowi i stylowi, kreśli (podobnie jak Forman, którego „Odlot" jest ostrą satyrą na współczesną Amerykę) portret współczesnego młodego Amerykanina — narkomana. Ale najważniejsza jest tu subtelna analiza upadku fizycznego i moralnego człowieka, który grzęźnie w występku, a szantażowany przez handlarzy narkotyków i przez policję, szamocze się w pułapce bez wyjścia.

Jak pisze krytyka, temat ten, pełen pesymizmu i goryczy, mógł być punktem wyjścia dla realizacji „czarnego filmu", nowej wersji „Paniki w Parku Igieł". Tymczasem reżyserowi udało się zabawić widza przygodami swego żałosnego bohatera, niezręcznego oszusta. Wiele gagów (George Segal uciekający przez ulice Nowego Jorku w różowej piżamie) wzbudza wybuchy śmiechu. Podobnie romans bohatera (rolę jego przyjaciółki gra Karen Black) wprowadza ton buffonady i humoru, prześlaniający brutalną rzeczywistość. Dopiero na końcu akcenty komediowe ustępują miejsca dramatowi, śmierć zaczyna zbierać swe żniwo, a los bohatera jest przesądzony.

Kto, co, gdzie?

PARYŻ. „Błękitne jest morze, biała śmierć" — taki tytuł nosi dokumentalny film Petera Gimbela, nakręcony w morskich głębinach Pacyfiku. Szczególnie efektownie wypadły sceny polowania grupy płetwonurków na stado rekinów.

RZYM. Po dłuższej nieobecności na ekranie Giulietta Masina objęła główną rolę w filmie „Czarna chorągiew" Nicoli Manzoriego. Bohaterami są włoscy anarchiści. Obok Masiny występuje Jeanne Moreau.

PRAGA. Stanislav Černy rozpoczął realizację filmu „Poczekam, aż zabijesz" według powieści Karela Fabiana. Akcja rozgrywa się w obozie koncentracyjnym, w którym esesmani szkolą na więźniach swoje psy.

HOLLYWOOD. Douglas Trumbull, scenograf głośnego filmu Stanleya Kubricka „Odyseja kosmiczna: 2001", debiutuje jako reżyser filmem fantastyczno-naukowym „Milczący bieg". Jest to opowieść o astrobotaniku, przeprowadzającym eksperymenty w Kosmosie, gdy życie na Ziemi poczyna zamierać. Rolę główną gra Bruce Dern (zdjęcie 3).

LONDYN. Susan Hampshire (zdjęcie 1), bohaterka telewizyjnej „Sagi rodu Forsyte'ów", wyjechała do Kenii, gdzie rozpoczęła zdjęcia do filmu „Żyjący na wolności", opartym na głośnej powieści Joya Adamsona.

1

Obyczaje w Kenii
Susan Hampshire

Kronika

iennale 72

Jedyny austriacki festiwal filmowy, kim jest doroczne Viennale, przecho- :ił w ostatnich latach ostry kryzys ·ogramowy. Zrezygnowano z formu- festiwalu komediowego, która nie łała egzaminu, spaliły także na pa- ·wce próby zorganizowania w Wied- u forum młodych twórców. W tym ıku zaproszono do stolicy Austrii ıakomitości reżyserskie z wielu kra- ıw oraz ich głośne filmy; Polskę re- ·ezentował „Krajobraz po bitwie" ndrzeja Wajdy.

O wiele większe zainteresowanie :rytyki i publiczności wzbudził jed- ak przegląd retrospektywny, urzą- zony przez miejscowe Muzeum Sztu- i Filmowej. Pokazano w nim wszyst- ie filmy Braci Marx oraz cykl zaty- ıłowany „Propaganda i kontrpropa- anda w filmie lat 1933—1945". Wy- wietlono tutaj m. in. pozycje pocho- zące z Niemiec hitlerowskich, Anglii, tanów Zjednoczonych i Związku Ra- zieckiego — w sumie 90 filmów. O- romne zainteresowanie, zwłaszcza u ıłodszych widzów, wzbudziły takie ytuły, jak „Rozbicie niemieckich ojsk pod Moskwą", Kopalina i War- ımowa, „Francja wyzwolona" Jut- iewicza, „Bitwa o Midway" Forda, San Pietro" Hustona, „Memphis Bel- e" Wylera, a także filmy z cyklu „O o walczymy" Capry i Litvaka, poka- ywane w latach wojny wszystkim ołnierzom amerykańskim udającym ię do Europy.

Losey przewodniczy w Cannes

Przewodniczącym jury tegorocznego estiwalu w Cannes (4—19 maja) został Joseph Losey. Obok niego w jury za- iadają: Bibi Andersson, Georges Au- ric, Erskine Caldwell, Miloš Forman, Giorgi Papi (producent włoski), Jean Rochereau (krytyk francuski), Alain Tanner (filmowiec szwajcarski), Nao- ki Togawa (publicysta japoński) oraz reżyser radziecki Marek Donski.

Projekty

Wells i Carnë

Herbert George Wells prekursor literatury „science-fiction", napisał w roku 1895 opowiadanie „Niezwykła wizyta". Syn pisarza odsprzedał obecnie prawa do jej sfilmowania francuskiemu reżyserowi Marcelowi Carné. Akcja filmu rozgrywać się będzie w roku 1972, w Bretanii. Pewnego dnia wiejski proboszcz i nauczyciel znajdują na plaży ciało nieznanego młodzieńca. Dzięki staraniom obu mężczyzn udaje się go przywrócić do życia. Nieznajomy mówi, że jest aniołem, który zstąpił z nieba na ziemię, ale w czasie tej niebezpiecznej podróży stracił skrzydła. W wiosce młodzieniec staje się szybko przedmiotem ogólnej niechęci. Jego odrębność drażni wieśniaków. Wszystko, co robi: stosunek do zwierząt, zabawy z dziećmi, niewinna miłość do pięknej dziewczyny, kochanki miejscowego kierowcy — jest przyjmowane przez bretońskich chłopów z dezaprobatą. Wreszcie tajemniczy przybysz ginie w płomieniach, śpiesząc na ratunek swej ukochanej.

— Zdjęcia rozpoczną się w czerwcu — mówi Marcel Carné. — Do tego czasu muszę znaleźć aktora, który przypominałby młodego Gérarda Philipe. Może będzie nim Leonard Whiting, Romeo z filmu Zeffirellego? Kim jest przybysz z innej planety? Kłamcą? Szaleńcem? Każde z tych określeń jest prawdopodobne. Nie będę się starał wyjaśniać sprawy do końca. Zresztą w jego przygodach nie ma nic nadprzyrodzonego. Chcę je potraktować całkiem realistycznie.

liczby

Rekordziści

Oto najnowsza lista dziesięciu filmów, które przyniosły największy dochód w ciągu całej historii kina (w milionach dolarów):

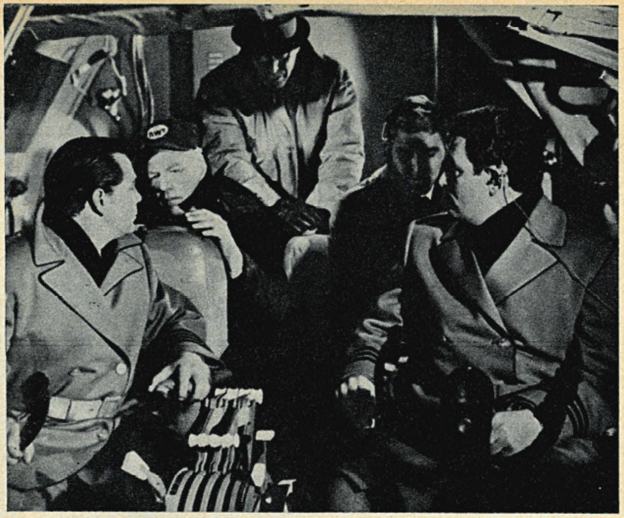
1. *„Przeminęło z wiatrem" (1939) — 74*
2. *„Dźwięk muzyki" (1965) — 72*
3. *„Love Story" (1971) — 50*
4. *„Port lotniczy" (1970) — 44 (zdjęcie 2)*
5. *„Absolwent" (1968) — 43*
6. *„Doktór Żiwago" (1962) — 43*
7. *„Ben Hur" (1958) — 41*
8. *„Dziesięcioro przykazań" (1950) — 40*
9. *„My Fair Lady" (1964) — 32*
10. *„Mary Poppins" (1965) — 31*

Ciekawostki

Delikatesy na małym ekranie

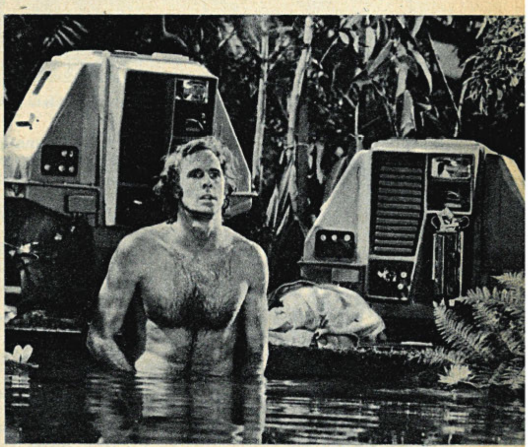
Komercjalizacja kin zachodnioniemieckich osiągnęła już takie rozmiary, że praktycznie żaden wartościowy, ambitny film nie ma szans na szerokie rozpowszechnianie. W tej sytuacji miłośnicy sztuki filmowej spoglądają na małe ekrany, gdzie odbywają się ogólnokrajowe premiery wielu interesujących pozycji. I tak w pierwszym programie telewizji NRF pokazano ostatnio „Posłańca" Loseya, „Joe Hill" Widerberga, „Kolano Klary" Rohmera, „Życie małżeńskie" Truffauta, „Ceremonię" Oshimy i wiele innych tytułów. Koszty wyświetlania tych filmów są znaczne; wahają się w granicach 25—75 tysięcy marek, czasem sięgają nawet kwoty 90 tysięcy marek.

Jednocześnie telewizja prowadzi skrupulatne badania, jaki oddźwięk wywołały wyświetlane filmy. Wyniki roku 1971 wskazują, że największe powodzenie u telewidzów w NRF miał niemiecki film „Maigret i jego najciekawszy przypadek" Weidenmanna, który pokazywano przy 74% wszystkich włączonych aparatów, a tzw. skalę wartości (od — 10 do + 10) określono na + 6. Na trzecim miejscu znalazł się stary film Maxa Ophülsa „Miłostki" (60% i + 3). Inne tytuły, które osiągnęły skalę + 6, to „Moby Dick" Hustona, „Fanny" Logana i „Bracia Karamazow" Brooksa. Z kolei najmniej telewidzów obejrzało „Życie prywatne" Malle'a (—3). Z filmów krajów socjalistycznych dobre wyniki uzyskały filmy „Miałem dziewiętnaście lat" Wolfa i „Do widzenia, do jutra" Morgensterna, który oglądano przy 24% włączonych telewizorów (około 10 milionów aparatów).



2

Sukces kasowy
„Port lotniczy"

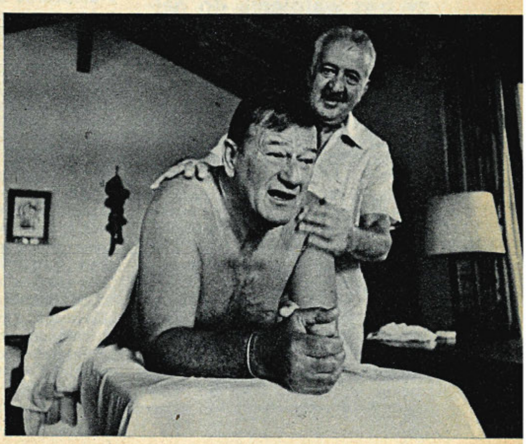


3

Eksperymenty w Kosmosie
Bruce Dern

4

Akcenty komediowe
George Segal, Karen Black, Ivan Passer



5

Akcenty heroiczne
John Wayne

„Niedziela, przeklęta niedziela" reż. Johna Schlesingera

ANGLIA: SPOKOJNA CICHA KRWAWA I BRUTALNA

Kwietniowy Tydzień Filmów Angielskich był świadectwem żywotności kinematografii, która należy bez wątpienia do najciekawszych w Europie.

Filmowa Anglia ma wiele indywidualności reżyserskich i aktorskich, ma też różnorodność problemową i gatunkową, sprzyjającą uniwersalizmowi spojrzenia. Kino angielskie dysponuje dziś otwartą formułą autorską. Prawdą jest, że zaadoptowało Romana Polańskiego i Amerykanina Sama Peckinpaha, autora „Nędznych psów", ale nie zapominajmy o drugiej stronie medalu: o Schlesingerze, świecącym triumfy w Ameryce, o dziesiątkach świetnych aktorów angielskich, którzy okazują się niezbędni w filmach obcych. Przy czym owa „otwartość" nie przekreśla bynajmniej stałych punktów odniesień, trwałych dyspozycji autorskich. Wiele wartości artystycznych można było odczytać z Tygodnia poprzez

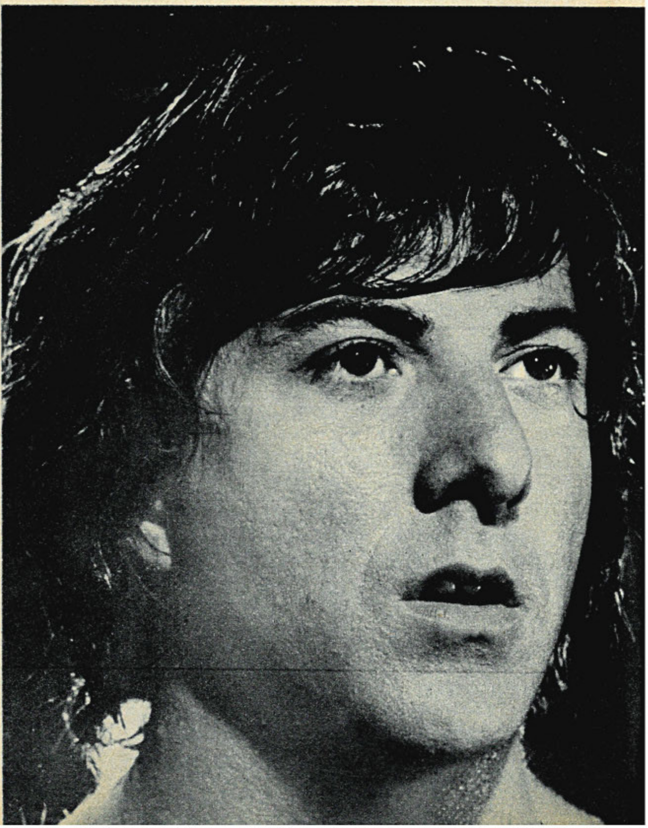
PRYZMAT KONSEKWENTNYCH POSZUKIWAŃ

Bo spójrzmy tylko: w „Posłańcu" Josepha Loseya tkwią refleksy jego poprzednich filmów — „Wypadku" przede wszystkim, ale i „Służącego" (scenarzystą wszystkich trzech był wybitny dramaturg teatralny, Harold Pinter). Świat Loseya jest przesycony silną uczuciowością, ale uczuciowością daleką od egzaltacji, niechętnie uzewnętrzniającą się, wstydliwą i trwożną, bo zawsze tajemną. „Posłaniec" to pejzaż takich uczuć stłumionych — i to nie tylko przez małego bohatera filmu, trzynastoletniego chłopca, przeżywającego cudzą miłość, jak swoje własne pierwsze wielkie uczucie, ale i przez dorosłych, skazanych na konspirację, upokorzenie, porażkę. Tak jak w „Wypadku", miłość sportretowana w „Posłańcu" nie przystaje do układu reguł społecznych i towarzyskich; przegrywa nie tylko z wszechwładnym konwenansem, ale właściwie sama wobec siebie jest bezsilna, niepewna swojej wartości. Ta tonacja zdaje się pochodzić od samego Loseya, bo dramaty Pintera interpretują zwykle porażki moralne i uczuciowe swych bohaterów w kategoriach społecznych, a więc oskarżycielskich, na zewnątrz; tymczasem w filmie akcent położony jest na sferę wewnętrzną, na ów przedziwny obszar konspiracji uczuciowej, która udaremnia autentyczne przeżywanie. Pod tym względem konsekwentny Losey nie różni się od konsekwentnego Schlesingera.

Ten interesujący (a po cichu przez „mandarynów" lekceważony z zazdrości, że kasowy!) reżyser zrobił przed laty w Anglii ostry melodramat obyczajowy „Darling", a nie tak dawno zasłynął jako autor amerykańskiego „Kowboja o północy". Pokazana w ramach przeglądu „Niedziela, przeklęta niedziela" kontynuuje opowieść o „miłości fatalnej" i o obyczajowości swobodnej, lecz nie wyzwolonej. Drastyczny dotąd, w ogóle w kinie nie spotykany wybór tematu, skłaniałby pewno innego reżysera do jeremiad na temat społecznego zakłamania, czy barier obyczajowych tłumiących naturalną miłość. Tu inaczej: kobieta, homoseksualista i młody chłopak, erotyczny partner ich obojga, żyją w układzie obyczajowo bezkonfliktowym — na wzór sielanki bigamicznej, opisanej kiedyś przez Francuzkę Agnès Vardę w prowokacyjnym „Szczęściu". Ale szczęście dla bohaterów Schlesingera jest jednak nieosiągalne; życie we troje naznaczone jest zwątpieniem i męką miłosnego uzależnienia. W końcu staje się ono smutnym ubezwłasnowolnieniem dwojga dojrzałych partnerów przez chłopca: okrutnego, bo wyzbytego głębszych problemów. Glenda Jackson wspaniale odtwarza tu dwoistość psychiczną „emancypantki wyzwolonej" i „kobiety tradycyjnej"; reżyser ma swój udział w sukcesie tego aktorstwa, bo skomplikowana relacja między tradycyjnymi normami, a perspektywami wolności obyczajowej jest głównym problemem filmu.

Własną drogą idzie również Kenneth Loach, autor pamiętnych filmów „Czekając na życie" i „Kes". Ukazane przezeń angielskie „Życie rodzinne" ma jeszcze mniej perspektyw i wartości niż krytycznie opisane, ale nie wolne od sentymentu dla starego świata nasze „Życie rodzinne" Zanussiego. Loach jest narratorem chłodnym (na pozór! jak to zwykle u niego), rzeczowym, surowym, w ostatecznej diagnozie — bezlitosnym. Z tym, że krytyka świata jest tu — odmiennie od Loseya i Schlesingera — potraktowana w kategoriach społecznych, a nie psychologicznych. Oczywiście, psychika przedstawicieli starszego pokolenia — rodziców „nieudanej" córki — gra rolę decydującą, ona jest zarzewiem konfliktów i ona przyczynia się do finałowej tragedii. Ale różnica w sposobie myślenia, straszliwy konserwatyzm, dogmatyzm i formalizm rodziców bohaterki „Życia rodzinnego" — pochodzi z tradycji społecznej ukształtowanej przez dziesiątki lat. Za jednym zamachem zmienić jej nie można; trzeba marzyć o jej zdominowaniu przez mentalność następnego pokolenia. Czy będzie lepiej? Tu Loach prezentuje się — co brzmi paradoksalnie wobec ostrej, przejmującej wymowy filmu — jako dość optymistyczny pozytywista. Swój atak kieruje na instytucje pedagogiczne i lecznicze, które są strupieszałe i bezradne, ale które mogłyby zaoferować nową metodę... gdyby tylko chciały. Loach ostentacyjnie pokazuje

Dustin Hoffman w filmie „Nędzne psy" reż. Sama Peckinpaha



administracyjną porażkę młodego, ambitnego i pracującego nowymi metodami psychologa, ostentacyjnie zamyka młodziutką, zagubioną bohaterkę w domu bez klamek. Wszystko po to, żeby w finale powiedzieć: patrzcie — oto zwariował świat urzędowo chroniący nas przed chorobą i ułomnością psychiczną; to właśnie ten świat konserwatystów jest ułomny i przegrany.

TEN STRASZNY KEN RUSSELL

— straszny, bo odstręczający złą sławą „Diabłów", już po raz drugi zdobył sympatię — przynajmniej niżej podpisanego. „Zakochane kobiety" pokazywane w ramach brytyjskiej retrospektywy okazały się subtelnym (tak! tak!) filmem psychologicznym, a „Przyjaciel" to popis brawury realizatorskiej i inteligencji. Russell wziął na warsztat musical, w ogóle szerzej: widowisko muzyczne, które od lat dwudziestych aż po dzisiejsze czasy bawi jednych i straszy innych widzów, w czym niemała zasługa tradycji wypracowanej przez Hollywood. Diabłami Russella okazują się tu najróżniejsze formy kiczu: błazeńskie aktorstwo, pompatyczność scenografii, fabuły o księżniczkach hasających wśród muchomorów i o królewiczach przebranych za chłopców hotelowych; nie świętej pamięci arie operetkowe i ów niezrównany balet, w którym dość leciwe kulturystyki udają eteryczne dziewczątka. Przy czym zabawa jest pełna lekkości i swobody, a wyzbyta okrucieństwa. Szarlatan Russell sprawił nawet, że Twiggy — najsławniejsza w Królestwie Brytyjskim „deska do prasowania" (czy to najokrutniejsze miano dla wielokroć postponowanej sławnej modelki londyńskiej?) — wydaje się skarbnicą talentów wodewilowo-parodystycznych. Wreszcie

SŁAWNI ANGLICY Z IMPORTU

czyli Roman Polański z adaptacją „Makbeta" i Sam Peckinpah z „Nędznymi psami". Obaj na swój sposób doskonali. Polański jest w trudnej sytuacji, bo musi bronić swego filmu przed teoretycznie słusznymi wyrzekaniami uczonych szekspirologów: ten „Makbet" poświęca poezję Szekspira na rzecz okrutnych obrazków, z których najwartościowsze *„wydają się jedynie pretekstami do zbliżeń noży, dobywających gejzery krwi z ciał mężczyzn, kobiet i dzieci"*. I rzeczywiście: filmowy „Makbet" ma w sobie więcej z klimatu współczesnego i z obsesji samego Polańskiego niż z szekspirowskiej klasyki. Co jest jednak odszczepieństwem szlachetnym, bo reżyser daje własną, bardzo zindywidualizowaną wizję historii — niecelowej i chaotycznej — i interpretację czynów ludzkich poprzez wszechmocną żądzę sukcesu. Zaś Peckinpah jest po prostu okrutny — chciałoby się rzec — jak samo peryferyjne, gangsterskie życie, uchwycone w jakimś mrocznym zakątku „spokojnej, cichej Anglii". Jednak nieprawda: bo okrucieństwo „Nędznych psów" wiąże się w istocie z ewolucją gatunku sensacyjno-obyczajowego w stronę naturalizmu. W „Nędznych psach" krótkowzroczny astromatematyk święci triumfy sprawiedliwego „szeryfa" w nieprawdopodobnie krwawym i brutalnym boju z szajką bandziorów. W jutrzejszym filmie niezawodnie przegra — i dopiero wtedy poznamy smak filmowego okrucieństwa.

RAFAŁ MARSZAŁEK

Twiggy w filmie „Przyjaciel" reż. Kena Russella

zapiski krytyczne

● NAZWA MOŻE POWOŁAĆ ZJAWISKO ● „DZIWNE" ZNAKI ● PANICHIDA „KAMIENNEGO KRZYŻA" ● KREACJONIZM W „KWIECIE GRANATU" ●

CZWARTEK

Seminarium filmowe poświęcone „szkole Paradżanowa", zorganizowane przez DKF „Kwant". Impreza odbyła się w warszawskim Domu Kultury Radzieckiej. Uczestników sporo („Kwant" zrzesza studentów Politechniki Warszawskiej). Wygłoszono dwa referaty, pokazano trzy filmy.

Czy „szkoła Paradżanowa" w ogóle istnieje? A gdyby nawet nie? Czasem dobra jest sama nazwa, może powołać do życia właściwe zjawisko. Tak trochę było z „nową falą". Jako szkoła nie istniała, ale zawołanie konsolidowało reżyserów młodego wówczas kina. Albo nazwa „szkoła polska". Nie była tak aprioryczna jak „nowa fala", lecz dopiero kiedy powstała, zaczęło się formować coś w rodzaju świadomości szkoły wśród polskich reżyserów. Ze „szkołą Paradżanowa" może być podobnie.

Na seminarium obejrzeliśmy „Cienie zapomnianych przodków" twórcy „szkoły", jego też „Kwiat granatu" i „Kamienny krzyż" Leonida Osyki. Dwa filmy — pierwszy i trzeci — powstały w Wytwórni im. A. Dowżenki w Kijowie. Oba są oparte na folklorze ukraińskim, ściślej — huculskim. Na nim też został oparty nie pokazany na seminarium, ale znany jego uczestnikom z kilku wcześniejszych projekcji w Warszawie — „Biały ptak z czarnym znamieniem" Jurija Iljenki, operatora Paradżanowa z „Cieni zapomnianych przodków". Te trzy filmy („Kwiat granatu" to trochę inna sprawa) stanowiłyby więc szkołę twórczo wykorzystującą ludową tradycję artystyczną, ludową poezję (filmy sięgały do tekstów literackich jako pierwowzorów)?

Nie jestem wielkim zwolennikiem „Cieni zapomnianych przodków", naiwnych wątków fabularnych (miłość chłopca do dziewczyny, jej nagła śmierć, obłęd chłopca itd.), daleko idącej folkloryzacji tematu (niby „zespół pieśni i tańca", „wesele na Kurpiach", „Cepelia"). Ale lubię ten film tam, gdzie obrazy prawie nic nie znaczą, gdzie stają się abstrakcyjną kompozycją, mieszaniną motywów baśniowych i realnych ujętych w ruchome, dźwięczące, śpiewające kadry, nie rozwijające żadnej historyjki ani charakterów, ani myśli, tworzące znaki „dziwne" przez swoją niezupełną celowość, zrozumiałe najwyżej na wpół, pełne nie domykających się sensów ikonicznych.

Jeszcze mniej lubię „Białego ptaka z czarnym znamieniem". Bo to przede wszystkim dzieło bardzo zależne od poetyki i nawet zawartości treściowej filmu Siergieja Paradżanowa. Iljenko okazał się zbyt wiernym uczniem. Poza tym u niego jest jeszcze mniej owych sensów zawieszonych, a fabuła i abstrakcja za często tworzą kakofonię.

Kto wie, czy nie najciekawiej wygląda skromny film Osyki, wymieniony „Kamienny krzyż". Od tamtych dość odmienny w stylu. Jest prawie realistyczny, fabularny, chwilami werytyczny. Charakter baśniowy i „dowżenkowski" (z tradycji, niekiedy wprost ze stylistyki Aleksandra Dowżenki wyszła cała „szkoła") ma zaledwie jego część pierwsza, opowieść o człowieku i ziemi, piękna etiuda o chłopskim trudzie. Druga część to psychologiczna, charakterologiczna scena samosądu chłopskiego, zarazem przejmująco uogólniona, niby w teatrze — czy ja wiem? — Becketta, Ale dopiero trzecia część zadziwia: to lament chłopa opuszczającego kraj, „panichida" czy zaduszki odprawiane za życia nad samym sobą, elegia. Zarazem ani śladu stylizacji, niemal pełny dokumentalizm, świat, tyle że drobiazgowo pokazany, niby pod powiększającym szkłem. Stąd dopiero bierze się niesamowitość. Przepiękny jest obraz końcowy, gdzie kondukt pogrzebowy z czarnymi chorągwiami, ze śpiewem żałobnym odprowadza żywego człowieka.

A jednak jeżeli istnieje „szkoła Paradżanowa", to dopiero w „Kwiecie granatu". Chociaż to film nie ukraiński, ormiański, i niezbyt wiele ma wspólnego zarówno z „Cieniami zapomnianych przodków", jak z filmami uczniów reżysera. Bo „szkoła Paradżanowa" może prezentuje się w swoim właściwym kształcie dopiero wtedy, kiedy reżyser pozbywa się ostatecznie fabuły, kiedy pozostawia w dziele najwyżej nikłe ślady rzeczywistości, kiedy bieg życia i czasu zostaje obudowany, zastąpiony (to chyba lepsze słowo) obrazami wtórnymi, kreowanymi gdzieś na pograniczu kina, malarstwa, teatru, poezji ustnej (kina — więc także rzeczywistości, malarstwa — więc także czystego znaku pikturalnego itd.). O „Kwiecie granatu" zresztą wypadnie chyba pomówić oddzielnie.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

SIERGIEJ GIERASIMOW:

„KOCHAĆ LUDZI"

Przed 35 laty Siergiej Gierasimow nakręcił film „Miasto młodzieży", poświęcony młodym budowniczym miasta Komsomolsk nad Amurem. Budowniczowie miast są też bohaterami najnowszego filmu Gierasimowa. Dlaczego reżyser powrócił do tego tematu?

— Od czasów „Miasta młodzieży", które filmowaliśmy w autentycznej scenerii miasta nad Amurem — mówi Gierasimow — dochodziłem coraz częściej do przekonania, że życie podsuwa nam, artystom, nierzadko tematy bardziej dramatyczne niż najbujniejsza wyobraźnia. Stopniowo przekonanie to przekształciło się w cały program artystyczny, któremu staram się być wierny.

Dlaczego w ostatnich latach poświęciłem szczególnie wiele uwagi problemom Syberii, radzieckiej Północy — nietrudno zgadnąć. Rozmach budownictwa przemysłowego i mieszkaniowego, poszukiwanie i eksploatacja bogactw Syberii i rejonów poza kręgiem polarnym oraz dokonujące się przy tym obyczajowe i psychologiczne metamorfozy ludzi — wszystko to przyciąga uwagę, pobudza obrazowe myślenie. Pomysł scenariusza „Budowniczowie miast" powstał w Norilsku i tam też ukształtowały się główne zarysy reżyserskiej wizji przyszłego filmu. Chodzi bowiem nie o zawód ludzi zajmujących się budową miast, lecz o coś więcej: o przemiany w ludzkiej psychice, o moralny i estetyczny wpływ architektury na formowanie się naszego światopoglądu. Celem architektury jest przecież nie tylko chronienie nas przed deszczem i chłodem oraz dostarczanie maksymalnych wygód życiowych. Zupełnie inny wpływ wywiera na nas jasne, przestronne, wygodne mieszkanie, a inny — wnętrze ponure, mroczne, nieprzytulne. Człowiek może się zawsze oderwać od przelotnych doznań estetycznych, ale nigdy od najbliższego otoczenia, w którym żyje, od domu. Wynika z tego, że każde piękne i celowe osiągnięcie architektury — to przejaw szacunku i miłości do ludzi.

Fabuła filmu związana jest z projektami radzieckiego architekta A. Szipkowa. Zdziaławszy wiele w Norilsku, pracuje on obecnie nad stworzeniem kompleksowego domu, dostosowanego do warunków zimy poza kręgiem polarnym. Budowle te zostaną wzniesione w północnych rejonach okręgu Tiumeńskiego.

Egzystencja człowieka na Północy wiąże się szczególnie silnie z tematem więzi międzyludzkich, przyjaźni a nawet po prostu towarzystwa. Wzajemne zbliżenie ludzi jest tam koniecznością życiową. Ujawnia się przy tym wyraźnie sens komunistycznej zasady, przeciwstawiającej dom mieszkalny „domowi-twierdzy", zamkniętemu światkowi jednego mieszkania, jednej rodziny. Na Północy wybudowano już domy nowego typu, w których na pierwszy plan wysunięto potrzeby zbiorowości — psychologiczne i obyczajowe.

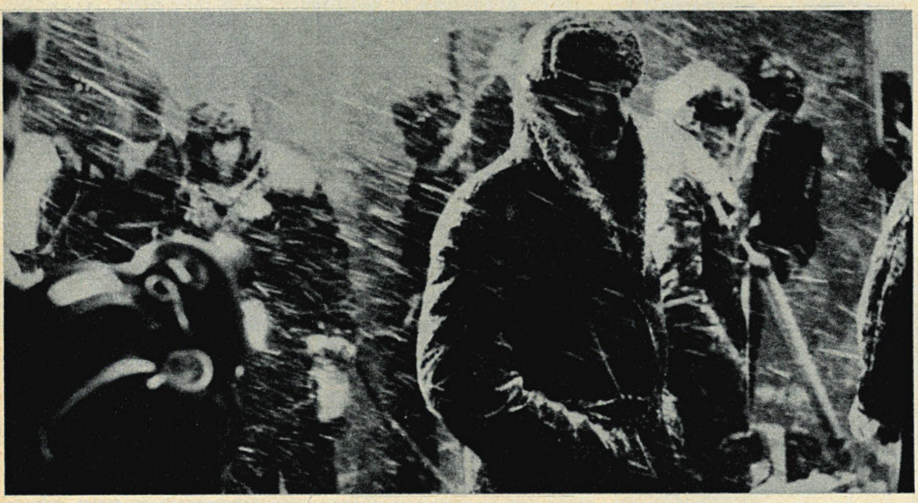
Jednocześnie trwa ożywiona dyskusja wokół metod i sposobów opanowania Dalekiej Północy. Jedni uważają, że najbardziej celowe jest zasiedlanie nowych ziem za pomocą systemu zmianowego — brygad, które po pewnym okresie czasu wracają do swych poprzednich miejsc zamieszkania; inni opowiadają się za stworzeniem warunków dla osiadłego życia na dotychczasowym pustkowiu. W filmie spór ten znalazł należyte odzwierciedlenie. Pokażemy więc zmianowy system zdobywania Północy i budownictwo o charakterze tymczasowym. Ale sami zajmujemy stanowisko przeciwne, bo bardziej celowe wydaje się nam budowanie w tych rejonach całych miast. Historia Norilska i Workuty potwierdza słuszność tych poglądów. Zresztą Kanadyjczycy, którzy zwiedzali Norilsk, byli zdumieni rozmachem radzieckich planów architektonicznych i osiągnięć budownictwa w krainie wiecznej zimy.

Główne role w filmie grają Aleksander Sołonicyn i Lubow Virolainen, ale niemało pracy miały też Tamara Makarowa i Żanna Bołotowa. Dokumentalną stroną filmu interesowali się szczególnie żywo aktorzy: Michaił Zimin z MChAT-u i Jurij Kuźmienkow z Teatru im. Mossowietu — grają oni bowiem role działaczy: przewodniczącego rady miejskiej i sekretarza komitetu partii w jednym z miast poza kręgiem polarnym. Na ekranie występują także architekci, którzy grają samych siebie. Udało nam się np. sfilmować spotkanie radzieckiego architekta Sokołowa ze znakomitym artystą meksykańskim Siqueirosem.

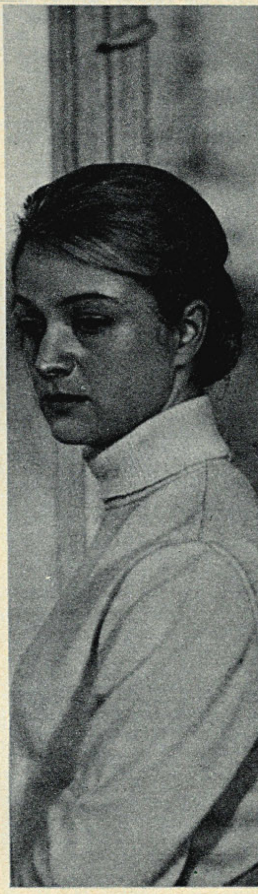
Spotykając się z architektami, nasi aktorzy często uświadamiali sobie, jak nieustannie zmieniają się wymagania stawiane sztuce aktorskiej, jak trzeba stale poszukiwać nowych metod interpretacji i jak pewne kryteria zawodowe, uważane dotychczas za wieczne, należy poddawać rewizji. Nieustanne zbliżanie się filmu do życia wysuwa jako zasadnicze kryterium artyzmu, obowiązujące jednakowo wszystkich — samą realność życia. Znajduje to swój wyraz w każdym geście, każdej intonacji, w całej ekranowej egzystencji aktora-człowieka. Aktora formuje nie tylko rola, którą zgodnie ze scenariuszem musi zagrać, ale cała materialna rzeczywistość otaczającego go świata.

Zdjęcia do naszego filmu dobiegają końca. Będzie się on składał z dwóch części, obliczonych na dwie i pół godziny projekcji. Ale właśnie teraz, po zgłębieniu całej architektonicznej praktyki, walczą we mnie dwie dusze: scenarzysty i reżysera. Scenarzysta ma coraz to nowe pomysły, a reżyser chce utrzymać całość w ramach wyznaczonego metrażu.

Opr. Z.P.



Człowiek i przyroda
Siergiej Gierasimow na planie



Człowiek i dom
Lubow Virolainen

Przeciwko wojnie
Jane Fonda

dał Oscara symbolicznemu Chaplinowskiemu włóczędze i jego największemu prześladowcy — policjantowi.

Na szczęście film „Mikołaj i Aleksandra" dostał Oscary tylko za kostiumy i scenografię, a „Skrzypek na dachu" — za fotografię i aranżację muzyczną.

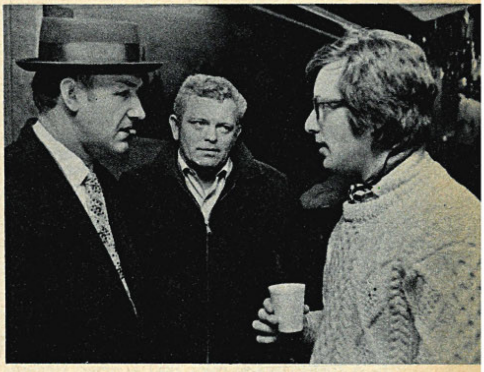
Nagrodę za najlepszą kreację kobiecą otrzymała zasłużenie Jane Fonda, która już przed dwoma laty była o krok od Oscara za rolę w filmie „Czyż nie dobija się koni?". Początkowo obawiano się, że krewka Jane ulegnie kontestacyjnej pasji i wzgardzi Oscarem, jak to

Korespondencja z Hollywoodu

przed rokiem zrobił George C. Scott („Patton"). Ale Jane zjawiła się na podium zwycięzców. Na chwilę wszyscy wstrzymali oddech, spodziewając się, że Jane jednak nie wytrzyma i przerwie jakąś polityczną mówką pojednawczą atmosferę wieczoru. Ale aktorka niegroźnie tylko zamanifestowała swą postawę gwiazdy-trybuna:

— Jest wprawdzie wiele rzeczy, o których należałoby mówić, ale nie będę tego robiła — teraz...

Wygarnęła jednak wszystko, co jej leży na sercu, zaraz po zakończeniu uroczystości. Zgro-



Przeciwko narkotykom
Gene Hackman (w kapeluszu) i William Friedkin (z prawej) podczas realizacji „Francuskiego łącznika"

OSCARY

JAKO DROGOWSKAZ

Tegoroczna uroczystość rozdania Oscarów sprawiła mniej niespodzianek niż zazwyczaj, chociaż nie zabrakło nagłych spięć i chwil wzruszenia.

Przyjazd Chaplina, który po dwudziestu latach zjawił się znów w Hollywoodzie, by odebrać honorową nagrodę, przesłonił nieco ceremonię wręczania Oscarów właściwym laureatom. Chaplina nie bawiło jednak przyjmowanie hołdów od zgromadzonych na widowni Music Center przedstawicieli dzisiejszego Hollywoodu. Był nieobecny, gdy wyświetlano jego wczesne krótkometrażówki. Zjawił się tylko krótko na scenie, wywołany przez Jacka Lemmona, który obok Betty Grable, Raquel Welch i Sammy Davisa jr., pełnił rolę mistrza ceremonii. Lemmon wręczył wielkiemu komikowi jego historyczne insygnia: melonik i bambusową laseczkę. Orkiestra zagrała jedną z chaplinowskich melodii, którą podchwyciła cała widownia. Chaplinowi stanęły łzy w oczach, głos mu się załamywał, gdy próbował wypowiedzieć kilka słów podziękowania:

— Słowa wydają się takie puste, takie głupie... Mogę tylko powiedzieć, że... dziękuję za zaszczyt, jaki mnie spotkał, za zaproszenie mnie tutaj... Ach, jesteście wspaniali i kochani... Dziękuję!

Jeśli chodzi o tegorocznych laureatów, to wszyscy zdawali sobie sprawę, że filmy, które zdobędą główne nagrody, staną się rodzajem programowych drogowskazów dla hollywoodzkiej produkcji na najbliższą przyszłość. W niepewnej sytuacji na rynku filmowej rozrywki ma to większe niż kiedykolwiek znaczenie. Toteż obecność na liście kandydatów do Oscara kosztownych widowisk w rodzaju kostiumowego „Mikołaja i Aleksandry" czy musicalowego „Skrzypka na dachu" budziła obawy, że faworytami stają się znów milionowe superprodukcje, które już raz doprowadziły Hollywood na skraj bankructwa; zwyciężył jednak zdrowy rozsądek: pięć Oscarów zdobył znakomicie zrobiony kryminał „Francuski łącznik" reżyserii Williama Friedkina; uznano go za najlepszy film anglosaski, a poza tym nagrodzono za reżyserię, za kreację Gene Hackmana, za montaż i za adaptację literacką. Jak wiadomo, Gene Hackman, który zaczynał karierę aktorską na Broadwayu, gra we „Francuskim łączniku" rolę nowojorskiego policjanta ścigającego handlarzy narkotyków. Komentatorzy dopatrywali się w nagrodzeniu Chaplina i „Francuskiego łącznika", sławiącego przedstawicieli władzy, nie byle jakiego paradoksu: Hollywood za jednym zamachem

madzeni dziennikarze skwapliwie podsuwali mikrofony, do których sypały się oskarżenia przeciwko amerykańskim zbrodniom w Wietnamie, bombardowaniom DRW i bezkarności winnych.

Całkowite pominięcie wśród laureatów głośnego filmu Stanleya Kubricka „Clockwork Orange" (Nakręcana pomarańcza) należy uznać za akt nieufności Hollywoodu wobec filmów ukazujących seks i gwałt. Natomiast wyrazem uznania dla tendencji przeciwstawnych — humanitaryzmu i tragizmu — jest nagrodzenie spośród filmów zagranicznych „Ogrodu rodziny Finzi Contini" Vittorio De Siki. To liryczne requiem dla ginących w czasie hitlerowskiej okupacji włoskich arystokratów żydowskiego pochodzenia nie należy z pewnością do najlepszych dzieł zasłużonego mistrza — jest jednak już piątym z kolei, nagrodzonym Oscarem, filmem tego reżysera. Przypomnijmy poprzednie: „Dzieci ulicy", „Złodzieje rowerów", „Matka i córka" oraz „Wczoraj, dziś i jutro". Dzięki zwycięstwu De Siki kinematografia włoska już drugi rok z rzędu zdobywa Oscara. O ile jednak „Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem" było filmem rzeczywiście znakomitym, to w tym roku zadecydował raczej fakt, że „Ogród rodziny Finzi Contini" zdołał osiągnąć w USA w stosunkowo niedługim czasie wpływy kasowe przekraczające milion dolarów.

Godne uwagi jest również przyznanie Oscara znakomitemu scenarzyście Paddy Chayefsky'emu („Marty" — Oscar 1955) za film „Szpital", w którym świetną kreację stworzył znów George C. Scott. I wreszcie — zasłużenie chyba wyróżniono nagrodą „dokument roku": słynny film o owadach „Kronika Hellstroma" realizacji Walona Greena.

I tak oto nastrój tegorocznego wieczoru Oscarów oscylował pomiędzy sentymentalizmem a konformizmem, między komercjalną spekulacją a kontestacją.

MICHAEL BEAM

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

4 MAJA 1897

POŻAR

W czasach pana Bolesława Prusa modne było w lepszych towarzyskich sferach francusko-polskie słowo: wenta. Tym terminem oznaczano kiermasz, z którego dochód przeznaczony był na cele dobroczynne. Jak powiedział pewien złośliwy Francuz — wenta służyła możnym i bogatym tego świata dla usypiania ich sumień. Bez większego uszczerbku własnych majątków zbierali pieniądze dla ubogich i pokrzywdzonych losem, żyli w zgodzie z zasadami chrześcijańskiego miłosierdzia, zdobywając przy tym pochwały prasy i przysparzając w ten sposób blasku reklamy swym rodowym nazwiskom.

W Paryżu od roku 1885 największą imprezą filantropijną był Bazar Dobroczynny (Bazar de la Charité) organizowany przez panów Henri Blounta i barona de Mackau. Zazwyczaj odbywał się w wynajętej w tym celu willi przy Faubourg St. Honoré albo przy ulicy de la Boëtie, ale w roku 1897 — przed siedemdziesięciu pięciu laty — postanowiono, prawdopodobnie dla przysporzenia zysków, wykorzystać drewniany barak znajdujący się na pustym placu przy ulicy Jean Goujon, w pobliżu Champs Elysées. Była to podłużna posesja, długości około 80 metrów, wysokości nie przekraczającej 10 metrów. Od czasu do czasu odbywały się tu przedstawienia, zwykle w okresie wielkiego postu, kiedy to wiernym ukazywano sceny męki pańskiej.

Dla potrzeb wenty przeobrażono barak w średniowieczną paryską ulicę. Przy pomocy kartonu, dykty i płótna wzniesiono sklepy, stragany i karczmy. Nad wejściem umieszczono stylizowane, starofrancuskie napisy. W roli sprzedawczyń i kelnerek wystąpić miały damy z paryskiego beau-monde'u, z księżną d'Alençon na czele.

Dla dodania atrakcyjności całej imprezie urządzono w samym kącie baraku, w zacisznym lokalu spowitym w draperie, salę kinową. Paryska firma Joly-Normandin zainstalowała tu ekran i aparat kinematograficzny. Jako że elektryczność była droga, w praktyce dla przedsiębiorców kinowych — niedostępna (mogła sobie na ten luksus pozwolić tylko Opera), przy projekcji posługiwano się lampą zasilaną przez mieszankę skroplonego eteru. Dawała ona dostateczną siłę światła obrazom ukazującym się na ekranie. Od czasu do czasu trzeba jednak było nalewać nową porcję paliwa do zbiornika lampy projekcyjnej. Seans, składający się z siedmiu krótkich filmików — używano wówczas terminu „vues" (widoki) — trwał pół godziny, a wstęp kosztował 50 centimów. Klientelę tego kiermaszowego kina stanowiły niemal wyłącznie dzieci.

Bazar de la Charité zainaugurowano 3 maja 1897 roku i w tym dniu kinomechanik, pan Bellac, wyświetlił kilkanaście razy zestaw siedmiu filmów. Wszystko szło sprawnie, ale projekcjonista skarżył się swemu szefowi, Rosjaninowi o nazwisku Bagraszow, że pomieszczenie jest ciasne i duszne. 4 maja, zgodnie z przewidzianym programem, projekcje rozpoczęły się o godzinie 2.30 po południu. O czwartej odbyło się już pięć seansów, a kiedy zaczynał się szósty — światło wyraźnie przygasło i obrazy na ekranie zszarzały. Na sali było oczywiście ciemno, a za zasłoną, która oddzielała aparat od widzów, niewiele jaśniej. Bellac zapowiedział publiczności, że nastąpi krótka przerwa i zabrał się do przelania z kanistra płynnego paliwa do lampy. Po ciemku trudno było tej operacji dokonać, więc Bellac sięgnął po leżące tuż koło aparatu zapałki. Co się stało dalej — łatwo przewidzieć. Błysk zapalonej zapałki zmienił się w słup ognia. Mieszanka eterowa pomogła do przeobrażenia baraku w morze szalejących płomieni. Wszystko tu było łatwopalne, a ratunek utrudniał brak okien i bocznych drzwi. Na sali wybuchła panika, ludzie zmienili się w żywe pochodnie.

Skutki pożaru były straszne. Ilość ofiar śmiertelnych wyniosła 125 osób, poparzonych i rannych — co najmniej drugie tyle. Wśród tragicznie zmarłych było wielu przedstawicieli śmietanki towarzyskiej stolicy Francji, między innymi księżna d'Alençon. Kiedy Bellac zapalał ową tragiczną w skutkach zapałkę, nuncjusz papieski święcił właśnie pawilon, w którym księżna pani sprzedawała zabawki... Nazajutrz po katastrofie cała prasa ruszyła zgodnie do ataku na kinematograf. Nie tylko zresztą prasa. W Izbie Deputowanych poseł Georges Berry wystąpił z interpelacją, stwierdzającą, że „ten nowy wynalazek zagraża bezpieczeństwu publicznemu". Prefekt policji określał kino, jako „najbardziej niebezpieczną formę widowiska". Ale z punktu widzenia prawnego nic nie można było zarzucić organizatorom pokazów, albowiem nie istniały żadne przepisy regulujące warunki, w jakich ma odbywać się projekcja.

Pożar w Bazarze Dobroczynnym nie spowodował zakazu urządzania kinematograficznych pokazów, a nawet, jak dowodzą tego najnowsze badania historyczne, nie wywołał kryzysu w eksploatacji wynalazku braci Lumière. Gazety już po paru dniach przestały drukować diatryby skierowane przeciwko kinematografowi. Opinia publiczna interesowała się teraz sprawą udziału władz państwowych w pogrzebie ofiar katastrofy. Przyjdą, czy nie przyjdą panowie ministrowie do katedry Notre Dame? — oto było pytanie.

Dopiero 1 września 1898 roku ukazało się zarządzenie paryskiego prefekta, nakazujące umieszczenie aparatu projekcyjnego w specjalnej kabinie, zbudowanej z ogniotrwałych materiałów.

Pożar sali kinowej 4 maja 1897 roku (według współczesnego rysunku)

„HORYZONT" (Węgry). Pál Gábor z piękną intuicją i subtelnością wyrazu kreśli wizerunek wchodzącego w życie młodzieniaszka.

„SZEROKIEJ DROGI, KOCHANIE" (Polska). Na psychologii film wpada w poślizg niekontrolowany.

„LUDZIE PRZECIWKO SOBIE" (Włochy—Jugosławia). Epizod z lat I wojny światowej. Akcentując najsilniej głupotę dowódców, film Rosiego traci chwilami ton powagi, zamienia tragedię w groteskę.

„CHARLY" (USA). Historia debila, który dzięki neurochirurgii uzyskuje wysoki stopień inteligencji. Ale sukces eksperymentu jest krótkotrwały. Humanistyczne posłanie, ale także melodramatyczne, tanie chwyty.

Nasi recenzenci pisali...

„ZARAZA" (Polska). Fabularna relacja z okresu, gdy we Wrocławiu walczono z epidemią czarnej ospy. Jednak „Kardiogram", pierwszy film Romana Załuskiego, ukazywał pełniej dramat ludzkich postaw.

„DODES'KA-DEN" (Japonia). Kurosawa opiewa „poniżone i skrzywdzone" istoty ludzkie na śmietnisku wielkiego miasta.

„FAHRENHEIT 451" (Wielka Brytania). Nie jest istotne czy to film dobry, czy niedobry; czy jest osiągnięciem estetycznym Truffauta, czy nie. Jest to film ważny, który należy zobaczyć.

„BRYLANTY PANI ZUZY" (Polska). Warto, aby CWF ogłosiła konkurs wśród widzów kinowych pod hasłem: „O co chodzi w »Brylantach pani Zuzy«?". Odpowiedzi należałoby nadsyłać pod adresem CWF, ulica Dowcip w Warszawie.

●

Panie Redaktorze!

Większość filmów o okupacji, to filmy dla ludzi, którzy przeżyli wojnę, dlatego nie były w stanie przybliżyć wyobraźni młodego widza do atmosfery tamtych lat. Udało się to dopiero Andrzejowi Żuławskiemu w „Trzeciej części nocy". Dotychczas filmy te wywoływały niewłaściwe reakcje widzów, przerażały bowiem akcjami bitewnymi, prowadząc do zobojętnienia wobec okrucieństwa. Zgadzam się, że film Żuławskiego to „senny koszmar", ale dla wywołania właściwej reakcji, zrozumienia psychiki bohaterów filmu, konieczna była taka jego konstrukcja i język. Bezsensu wojny nie udowodnią nam same epizody batalistyczne lecz zrozumienie psychiki ludzi, którzy byli w wojnę zamieszani. Nie jest nawet ważne, czy chodzi o Niemców i o drugą wojnę światową (wbrew temu, co twierdzi red. Bukowiecki w — „Magazynie Filmowym"); chodzi o pobudki kierujące ludźmi wyniszczającymi się wzajemnie.

Na zarzuty złego smaku, którego film rzekomo jest dowodem, wyczerpująco odpowiedział sam reżyser. Trudno też zgodzić się z twierdzeniem, że świat jest źle urządzony tylko dlatego, że poród jest przerażający. Normalnie reagujący człowiek powinien odczuć poród jako zjawisko naturalne, natomiast widok zabójstwa — jako rzecz przerażającą. Dobrze jednak, że wśród krytyków opinie na temat „Trzeciej części nocy" są podzielone.

A.P.
Tomaszów Mazowiecki
(nazwisko i adres znane redakcji)

Film „Trzecia część nocy" dostarcza widzom silnych emocji od pierwszej do ostatniej sceny. Na mnie osobiście oddziałał najsilniej ze wszystkich filmów, jakie oglądałem od dwudziestu pięciu lat. Zauważyłem, że młodzież oglądająca film, była zupełnie zaszokowana. Brutalność niektórych westernów, okrucieństwo kryminałów są niczym wobec życia i śmierci ukazanych w sposób przeraźliwie nagi. Właśnie ta nagość prawdy życia (bo nie odczułem w filmie fałszywych nut) robi tak wstrząsające wrażenie. Samo pokazanie młodym ludziom porodu musiało być dla nich silną lekcją życia, zwłaszcza że udzieloną na tle życia, a nie w ramach ćwiczeń klinicznych. I to jest istotny aspekt, pomijany na ogół przez krytykę, która zresztą nie uporała się jeszcze w pełni z tym filmem, choć premiera jego odbyła się prawie pół roku temu.

mgr ANDRZEJ KAMIEŃSKI

IDZIEMY DO KINA

Scenariusz: **Jerzy Skolimowski przy współpracy Jerzego Gruzy i Bolesława Sulika**
Reżyseria: **Jerzy Skolimowski**
Zdjęcia: **Charly Steinberger**
Muzyka: **Cat Stevens**
Wykonawcy: Susan — **Jane Asher**, Mike — **John Moulder-Brown**. W pozostałych rolach: **Karl Michael Vogler, Christopher Sandford, Diana Dors, Louise Martini, Erica Beer, Anita Lochner, Anne-Marie Kuster, Cheryll Hall, Christina Paul, Dieter Eppler, Karl Ludwig Lindt, Eduard Linkers, Will Danin, Gerald Rowland, Bert Kwouk, Ursula Mellin, Uli Steigberg, Erika Wackernagel, Peter Martin Urtel.**
Produkcja: Maran-Film, Kettledrum Inc. (NRF — USA) — 1970.

NA SAMYM DNIE

(Deep End)

Barwny film psychologiczny. Historia miłości młodego londyńczyka, pomocnika w podmiejskiej łaźni, zakochanego w swej nieco starszej koleżance. Liryzm, subtelność, znakomite wycieniowanie psychologiczne.

Dodatek: „Twoje serce". Realizacja: **Józef Arkusz, Wincenty Wcisło i Witold Powada.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Barwny film popularnonaukowy.

OFICEROWIE

(Oficery)

Scenariusz: **Boris Wasiliew i Kiriłł Rapoport**
Reżyseria: **Władimir Rogowoj**
Zdjęcia: **Michaił Kiriłłow**
Muzyka: **Rafaił Chozak**
Wykonawcy: Luba Trofimowa — **Alina Pokrowska**, Aleksiej Trofimow — **Georgij Jumatow**, Iwan Warawwa — **Wasilij Łanowoj**, syn Trofimowów, Jegor — **Aleksander Wojewodin**, Masza — **Natalia Ryczagowa**, dowódca szwadronu w Turkiestanie — **Władimir Drużnikow**, wnuk Trofimowów, Wania — **Andriusza Gromow.**
Produkcja: Wytwórnia im. Gorkiego (ZSRR) — 1971.

★

Rodzinna saga. Trofimowowie od dwóch pokoleń kontynuują tradycje służby w Armii Czerwonej jako oficerowie. Pierwszym z nich był młody komsomolec, uczestniczący w wojnie domowej, drugim — jego syn, poległy w latach ostatniej wojny. W ślady dziadka i ojca zamierza wstąpić także najmłodszy Trofimow, wychowanek korpusu kadetów. Próba portretu socjologicznego, przygoda, psychologia. Szeroki ekran.

Dodatek: „Exlibrisy z różnych szuflad". Scenariusz i realizacja: **Wiesław Drymer.** Zdjęcia: **Zygmunt Adamski.** Konsultacja: **Cecylia Dunin i Janusz M. Szymański.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Barwny film o wieloletnich tradycjach i sukcesach polskiego exlibrisu.

PRZEMIANA

(La modification)

Scenariusz (według powieści **Michela Butora**): **Raphael Cluzel i Michel Worms**
Reżyseria: **Michel Worms**
Zdjęcia: **Daniel Vogel**
Muzyka: **Francis Lai**
Wykonawcy: Léon Delmont — **Maurice Ronet**, Henriette — **Emmanuelle Riva**, Cécile — **Sylva Koscina**, Durieu — **Luis Masson**, Jacqueline — **Frédérique Jeantet**, Thoms — **Bernard Jeantet**, Henri — **Patrick Jeantet.**
Produkcja: O.C.F. Productions René Thevenet — Fono-Roma (Francja — Włochy) — 1969.

★

Barwna adaptacja znanej i w Polsce powieści Michela Butora. Bohater w czasie wielogodzinnej podróży pociągiem ma czas, aby jeszcze raz rozważyć słuszność swej decyzji: rozstanie z żoną, związek z piękną Rzymianką. Zdaje sobie sprawę, że w istocie nowa namiętność wiązała się raczej z oczarowaniem Rzymem niż miłością do rzymskiej przyjaciółki.

Dodatek: „Figurynki z saskiej porcelany". Scenariusz i reżyseria: **Krystyna Dobrowolska.** Zdjęcia: **Eugeniusz Ignaciuk.** Muzyka: **Jerzy Maksymiuk.** Produkcja: Se-Ma-For — 1971. Barwny film lalkowy.

UPADEK CZARNEGO KONSULA

(Gibiel czornogo konsula)

Scenariusz: **Michaił Mielkumow i Kamil Jarmatow**
Reżyseria: **Kamil Jarmatow**
Zdjęcia: **Miron Penson**
Muzyka: **Ikram Akbarow**
Wykonawcy: Aznawur — **Szukur Burchanow**, Kamal Ubajdulla — **Szuchrat Irgaszew**, Frunze — **Roman Chomiatow**, emir Seid Alimchan — **Jakbub Achmedow**, naczelnik policji emiratu — **Abbas Bakirow**, białogwardzista Krasowski — **Wiaczesław Kowalkow**, zdrajca Machmud Budi — **Chamza Umarow**, Trofimow — **Jurij Diedowicz**, Mirzo Rachmatułło — **Zakir Muchamedżanow.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Olejniczak.**
Produkcja: Uzbekfilm (ZSRR) — 1970.

★

Wiosna roku 1920. Rewolucja zwycięża w całym niemal Turkiestanie. Tylko w Bucharze władzę utrzymuje jeszcze emir Seid Alimchan, wspierany przez resztki wojsk białogwardyjskich i angielską pomoc finansową. Terrorem utrzymuje posłuch wśród poddanych, którzy nazywają go „czarnym konsulem". Ostateczną klęskę zgotuje emirowi powstanie ludności Buchary, wspieranej przez radzieckie oddziały pod dowództwem Frunzego. Przygoda, barwa, szeroki ekran.

Dodatek: „Żołnierz Nieznany". Scenariusz i komentarz: **Krystyna Targosz.** Realizacja: **Zygmunt Koziarski.** Zdjęcia: **Romuald Farat, Andrzej Galiński, Jan Wileński, Stanisław Jaworski i Tadeusz Łukawski.** Muzyka: **Jerzy Andrzej Marek:** Produkcja: Wytwórnia Filmowa „Czołówka" — 1971. Dokumentalny film o tradycji wznoszenia grobu-symbolu na cześć poległych żołnierzy. Kamera pokazuje groby Nieznanego Żołnierza we Francji, w Anglii, Belgii, we Włoszech, w USA i w Polsce.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Posłaniec	5			3		5		4	6
Charly	4	4	4	4		4	4	5	5
Moja noc u Maud	5	4	3	5				4	5
Słońce wschodzi raz na dzień	3	4	4	4	5		5	4	5
Tora! Tora! Tora!	4	4	4	4	3	4	3	4	4
Zaraza	5	3	4	2	4				4
Serce to samotny myśliwy	4		4		3			3	
Ucieczka	4	3	4					3	3
Zwariowany weekend	4		2		3			3	4
Dzieciństwo, powołanie i pierwsze przeżycia Giacomo Casanovy z Wenecji	3		3	3				3	3
Orzeł w klatce	3		3						3
Szerokiej drogi, kochanie	2				2				1

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Uzbekfilm, Wytwórnia Filmów Fabularnych im. Gorkiego, W. Płotnikow (ZSRR), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

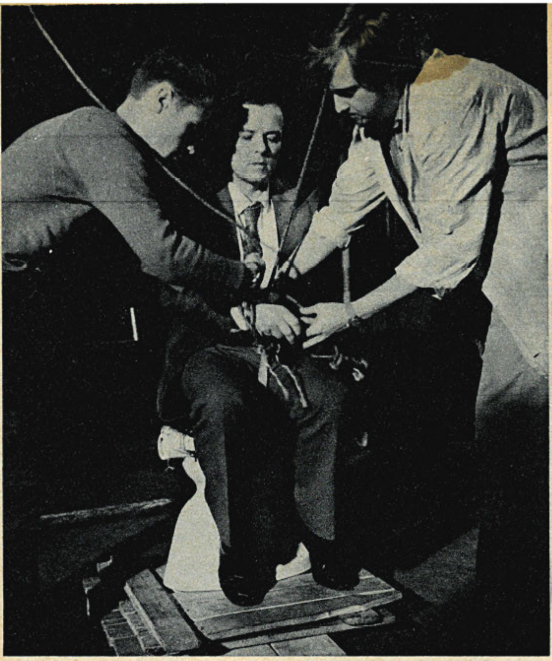
FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

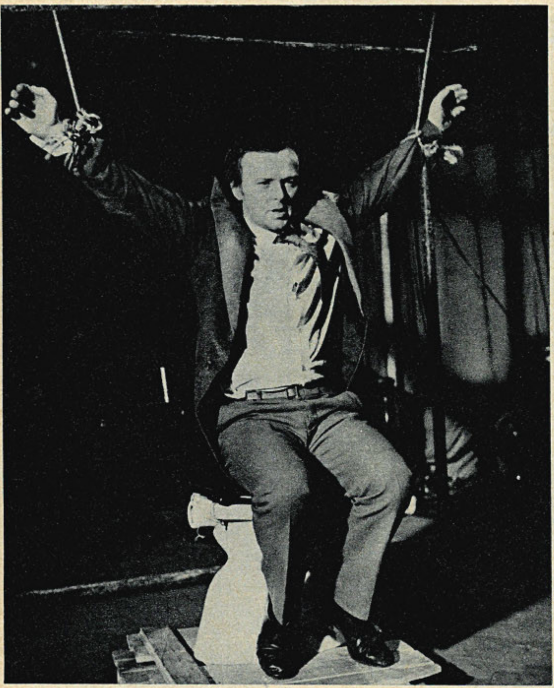
Numer oddano do druku 29.IV.1972 r. Zam. 3602 A-14

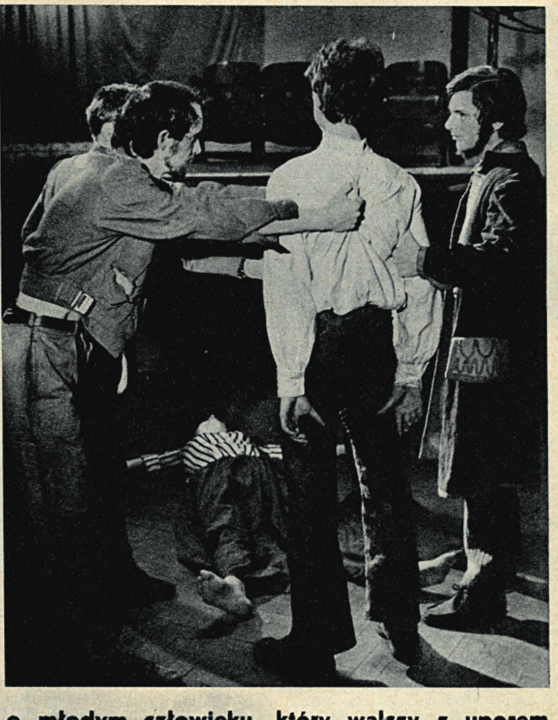
INDEKS 35904

„PALEC BOŻY”

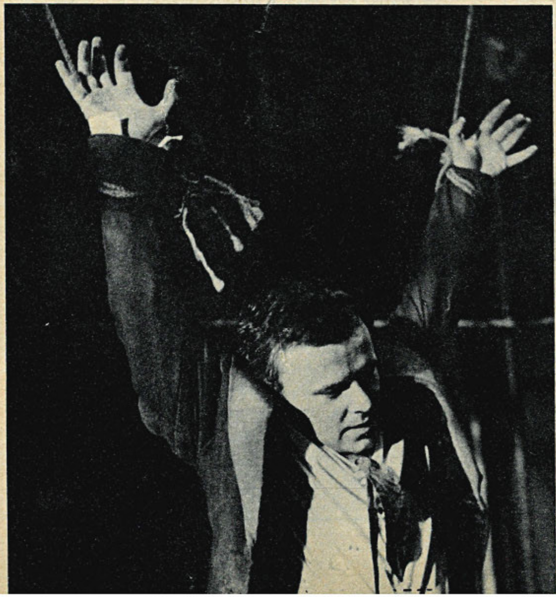


Autorami scenariusza są Tadeusz Zawierucha i Antoni Krauze (zarazem reżyser filmu). „Palec Boży” jest fabularnym debiutem realizatora, który ma na swym koncie interesujące filmy telewizyjne („Meta”, „Monidło”). Jest to opowieść





o młodym człowieku, który walczy z uporem o realizację swych marzeń. Bohater filmu — w pewnym okresie poszukiwań — jest aktorem teatru amatorskiego. Nasze zdjęcia dotyczą tej właśnie sekwencji. W głównej roli Marian Opania.



ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK